

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG
VON

HERMANN KRETZSCHMAR

FÜNFUNDFÜNFZIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1916

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND LV

CARLO PALLAVICINO, LA GERUSALEMME LIBERATA



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1916

CARLO PALLAVICINO

1630–1688

LA GERUSALEMME LIBERATA

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN ABERT



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1916

EINLEITUNG.



Während wir über die älteren Meister der venezianischen Oper durch die Arbeiten von H. Kretzschmar, H. Goldschmidt, H. Leichtentritt, A. Heuss, G. Adler und E. Wellesz¹⁾ eingehend unterrichtet sind, fehlt es über die jüngeren, besonders über die, die in Italien selbst gewirkt haben²⁾, noch fast ganz an Spezialuntersuchungen, von Neudrucken vollständiger Werke ganz zu geschweigen. Das ist um so bedauerlicher, als die Gunst des Schicksals, was die Fülle starker Talente anbetrifft, den Venezianern bis zum Ende ihrer Herrschaft auf der Opernbühne treu geblieben ist.

Die vorliegende Ausgabe soll wenigstens einen kleinen Teil dieser Lücke ausfüllen. Die ursprüngliche Absicht des Herausgebers, die vorhandenen spärlichen Nachrichten über Pallavicinos Leben nachzuprüfen und womöglich zu erweitern, ist durch den Krieg vereitelt worden und mußte auf die Darstellung der äußeren Geschichte der »Gerusalemme« beschränkt werden. Dagegen dürfte eine kurze Schilderung des Stils Pallavicinos nicht unwillkommen sein, soweit es wenigstens die nicht sehr zahlreich erhaltenen Werke und der beschränkte Raum einer Einleitung zulassen³⁾.

Pallavicinos Jugend- und Mannesjahre fallen noch in die Hochblüte des Schaffens Cavallis und Cestis; als er starb, kamen mit F. Provenza, dessen letzte Oper, die »Stellidaura«, neun Jahre älter ist, als die »Gerusalemme liberata«, und Al. Scarlatti bereits die Neapolitaner in Sicht. Immerhin muß gleich bemerkt werden, daß die vorliegende Oper zu den allerletzten ihres Schöpfers gehört und seine Hauptarbeit somit in eine frühere Zeit fällt. Das beweisen auch die erhaltenen Partituren, die mit den von Kretzschmar als Werken der »mittleren Periode« (1660—1680) bezeichneten Schöpfungen weit mehr Berührungspunkte zeigen als mit den Meistern des eigentlichen Übergangs.

Innerhalb dieses Rahmens läßt sich jedoch auch bei Pallavicino deutlich eine Entwicklung feststellen, die zugleich auf den Gang der Dinge im allgemeinen ein bezeichnendes Licht wirft. Sie führt, was die formale Gestaltung anbelangt, von der Freiheit zur Beschränkung, von der Mannig-

¹⁾ Kretzschmar, Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII 1 ff.; Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, 2 Bände, Leipzig 1901 und 1904; Leichtentritt in Ambros' Geschichte der Musik IV, 3. A. 531 ff.; Heuss, Die venezianischen Opernsinfonien, Sammelbände der IMG. IV 415 ff.; Adler, Einleitung zu Bd. III der Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Wellesz, Cavalli und der Stil der venetianischen Oper in »Studien zur Musikwissenschaft«, 1. Heft, Wien 1913. Vgl. dazu außerdem noch H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II 2, Leipzig 1912.

²⁾ Über Pallavicinos Zeitgenossen Draghi orientiert M. Neuhaus in den genannten Studien 1. Heft, 104 ff.

³⁾ Die »Antiope« wird dabei nicht berücksichtigt, da eine reinliche Scheidung des Pallavicinoschen und des Strungkschen Anteils daran nicht möglich ist, vgl. F. Berend, Nicolaus Adam Strungk, Münchener Dissertation 1913, S. 156 ff. Dasselbst auch einige Bemerkungen über die »Amazzone corsara«.

faltigkeit zur Verarmung und Erstarrung. Die älteren Opern weisen nicht allein einen größeren Reichtum an Formen auf, sondern sind auch innerhalb der einzelnen Szenen auf möglichste Abwechslung bedacht, die jüngeren dagegen drängen alle andern Formen mehr und mehr auf Kosten der dreiteiligen Dacapo-Arie zurück und steuern auch im Aufbau der Szenen deutlich der späteren Scheidung von Rezitativ und Arie zu, wenngleich natürlich der neapolitanische Standpunkt noch nicht voll erreicht wird.

In der Wahl seiner Stoffe bevorzugt Pallavicino die geschichtlichen und romantischen Stoffe entschieden vor den mythologischen. Seine Texte, unter deren Verfassern Noris und Corradi in vorderster Linie stehen, arbeiten nach dem bekannten venezianischen Grundsatz: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen. Ein wahres Musterbeispiel dafür ist der Text der »Gerusalemme«: er schweißt zwei selbständige Opernstoffe, die Geschichte von Tankred und Clorinda und die von Rinaldo und Armida, zusammen und fügt außerdem noch die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon hinzu. Mehr konnte man wirklich auch in venezianischer Zeit nicht verlangen. Natürlich wird durch die Fülle dieser Überraschungen nicht allein jeder höhere Grundgedanke, sondern auch jede feinere Charakteristik der einzelnen Personen erdrückt. Das einzige Band, das die ganze buntscheckige Welt lose zusammenhält, ist das Liebesspiel in allen Schattierungen, und über den Geist, der es beherrscht, äußert sich der Dichter Corradi ganz unverblümt durch den Mund eines seiner Helden (*L'Amazzone corsara* III 19): »ogn' inganno in amor merita lode«. Uns muten diese »inganni« oft plump genug an; mitunter taucht dabei wohl ein stimmungsvolles Bild oder eine Szene voll großer sinnlicher Glut auf, aber sehr selten kommt es zu einer wirklich starken Leidenschaft, von ergreifender seelischer Not ganz zu geschweigen. Darüber vermag auch die oft recht gesuchte Sprache nicht wegzutäuschen, die gerade bei Dichtern mittleren Ranges, wie Corradi, ihre Blüten oft unmittelbar neben den ödesten Alltäglichkeiten emportreibt.

Die Wirkung dieser Kunst beruht somit auf Einzelheiten, die zudem bei den Durchschnittsdichtern meist in denselben äußeren Formen wiederkehren. Von den verschiedenen herkömmlichen Szenentypen sind die Geister- und Unterweltsszenen bei Pallavicino besonders stark vertreten, allein der »Gallieno« z. B. enthält deren mehrere. Das komische Element, dessen Träger die bekannten servi, paggi, damigelle und namentlich die meist Tenor singenden »nutrici« sind, drängt sich in den früheren Opern mehr hervor, als in den späteren. In der »Gerusalemme« ist es auf die Partie des Schildknappen Arideno beschränkt, wogegen ihm der überhaupt zwischen Tragik, krauser Phantastik und Komik seltsam hin und her schwankende »Bassiano« einen breiten Raum verstattet. Der in allen diesen Szenen entfaltete Humor ist nach altem Brauch ziemlich grobschlächtig und kleinbürgerlich, wenn er auch nicht mehr mit so drastischen Mitteln, wie z. B. dem Stottern, arbeitet. Mit Vorliebe bedient er sich uralten italischen Volksgutes, das sich vom Altertum durch all die Jahrhunderte hindurch bis in die Oper herübergerettet hat, wie z. B. der Prahlhansereien des miles gloriosus, der übertriebenen Philippiken gegen Männer und Weiber u. dgl. Dagegen tritt die Parodie nur einmal auf, im *Demetrio* II 8, wo der vorangehende Lamento verspottet wird. Auch fehlt die bei Pallavicinos Zeitgenossen¹⁾ beliebte Figur des »musico« wenigstens in den erhaltenen Opern gänzlich.

Auf die alte Sitte, die Oper mit einem Prolog zu eröffnen, ist Pallavicino mit Vorliebe zurückgekommen. Die »Amazzone corsara« bringt ihn im Munde der Fama noch in der älteren, monologischen Form, in den übrigen Opern ist er dialogisch gehalten. Im »Gallieno« und »Vespasiano«²⁾

¹⁾ Vgl. z. B.: M. A. Zianis »Alessandro Magno« von 1680. Hier erscheint er (II 8) »in macchina« und ruft dem Liebespaar zu: »Bella coppia, state al mio cantato e alle mie voci attenti«. Dann folgt die Bemerkung: »qui il musico canta una cantata«, deren Musik jedoch in der Partitur fehlt.

²⁾ Die hier in Frage kommende, eine Episode der Phaethonsage behandelnde Götterszene steht zwar in der Partitur des »Vespasiano« zwischen dem 2. und 3. Akt, ist aber wohl nur durch ein Versehen des Buchbinders an diese Stelle geraten.

scheint er sogar die Stelle der Sinfonie vertreten zu haben. Bezeichnend sind für alle diese Einleitungstücke neben den unvermeidlichen Göttern die blassen allegorischen Gestalten, wie Diletto, Genio und Idea im »Gallieno«, Genio, Difficoltà und Timore in den »Amazzoni«. Meist treten dann einige davon auch in der Licenza der betreffenden Oper wieder auf, so die Idea im »Gallieno«. Die ausgedehnteste Licenza haben die »Amazzoni«. Hier tritt zunächst die »Apparenza« auf, ihr folgen dann noch Juno und eine weitere, nicht näher bezeichnete Gottheit, wohl Juppiter selbst. Nur einen Epilog hat die »Messalina« (zwischen Discordia und Pace). Der Gelegenheitscharakter liegt bei allen diesen Stücken offen zu Tage.

In der Musik fällt zunächst eine starke Bevorzugung des volkstümlichen Liedertones auf. Auch die älteren Venezianer hatten auf den Zusammenhang ihrer Kunst mit der Volksmusik großen Wert gelegt und zu besonderen Wirkungen selbst Anleihen beim zeitgenössischen Gassenhauer nicht gescheut. Aber Pallavicino geht hierin doch weiter als sie alle, offenbar verführt durch sein ganz ausgesprochenes Talent für dieses Gebiet. Der Volkston beherrscht bei ihm nicht allein die dem Volksliede nachgebildeten Strophenlieder, er durchtränkt auch seine ganze Arienmelodik, während die rein kunstmäßigen, vor allem die der Deklamation genau folgenden Melodien zurücktreten. Gewiß liegt darin ein Merkmal des Niedergangs, denn Pallavicino huldigt häufig genug diesem heiteren und einschmeichelnden Wesen auch da, wo ein höheres Maß von Ernst und Kunst am Platze gewesen wäre, nur um eines leichteren Sieges über das Herz der großen Masse willen. Ja er steigt gelegentlich an unpassender Stelle auch zu recht sorglosen Bummel- und Schlendermelodien herab, wie in der Arie des liebeschmachtenden Olmiro (Amazzone corsara I 6):



Ungerecht wäre es indessen, wollte man darüber die große Anzahl von Stellen vergessen, wo der volkstümliche Ton auch dramatisch trefflich am Platze ist. Sein eigentliches Gebiet sind natürlich, wie seit alters, die Partien der Sekundarier, nicht selten greift er aber auch auf die Hauptpersonen über, und zwar mitunter mit ganz überraschender dramatischer Wirkung. Man sehe sich daraufhin nur einmal die ganze Partie der Titelheldin in der »Messalina« an. Ihr aus der Geschichte ja sattem bekannter Charakter äußert sich hier teils in einem leichtfertigen Gassenhauerton, teils in koketten und graziösen oder vor Lust überschäumenden Liedsätzen — ein schlagendes Beispiel dramatischer Charakteristik mit rein volkstümlichen Mitteln, zumal wenn man die gegensätzliche Zeichnung des genasführten Gatten Claudio daneben hält.

Am reinsten tritt der Volkston in den zahlreichen Strophenliedern zu Tage. Die in der älteren Zeit dabei mit so viel Glück und Geist gehandhabte Kunst des Variierens ist bei Pallavicino bis auf einige kümmerliche Reste verschwunden. Zu ihnen gehört in der ältesten erhaltenen Oper, dem Demetrio (I 25), das Lied des Gelliro:



dem Ergista folgendermaßen antwortet:



Für gewöhnlich läßt Pallavicino jedoch seine Strophen unverändert wiederholen, entweder von derselben Person oder von verschiedenen; auch werden häufig kleine rezitativische Partien zwischen die einzelnen Strophen eingeschoben. Neben der einfachen Wiederholung findet sich aber auch die kunstvollere, wenngleich ebenfalls auf volkstümlicher Grundlage beruhende Verbindung zweier gleichlautender Strophen mit einer neuen Schlußstrophe, also das Prinzip der beiden »Stollen« mit ihrem »Abgesang« (vgl. Enea in Italia II 3 »Con quel volto«).

Pallavicino waren diese volkstümlichen »Schlager« besonders ans Herz gewachsen. Er kommt im Verlauf einer Oper mehrmals darauf zurück. So durchzieht im »Gallieno« das kurze Liedchen:



die 2.—6. Szene des ersten Aktes in fünfmaliger Wiederholung¹⁾. Noch wichtiger sind die Stellen, wo Sätze solcher Art geradezu wie moderne Erinnerungsmotive wiederkehren. Im Vespasiano (II 11) öffnet die Sklavin Gesilla das Lied »Voglio perdere il cor« nach, das der Feldherr Attilio vorher (II 5) gesungen hatte, und im Gallieno (III 11) kommt Cloro auf Fulvias Lied »Piangi ch'assai mi piaci« (III 6) zurück. Wir werden derartiger mehr oder minder poetischer Wiederholungen gleich noch mehr kennen lernen.

Durch eine gesteigerte Anzahl solcher volkstümlicher Gesänge hat Pallavicino sogar ganzen Opern ein bestimmtes Gepräge gegeben, so dem »Bassiano« und »Gallieno«, die schon textlich wahre Musterbeispiele volksschmeichlerischer venezianischer Dichtung sind. Der »Bassiano« greift überdies (III 8) noch auf das Gebiet exotischer Volksmusik über: der Arzt Euristeo stimmt hier ein griechisches Lied an, dessen Text in der Partitur fehlt, und Kaiser Bassiano antwortet mit einem spanischen:



Unter den verschiedenen volkstümlichen Liedgattungen stehen selbstverständlich auch bei Pallavicino die bekannten Barkarolenweisen im $\frac{3}{4}$ Takt an erster Stelle. Ein persönlicher Zug Pallavicinos ist dabei die Vorliebe für den weichen ionischen Rhythmus: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, vgl. die Tenorarie der Adalinda »Ne voglio uno e vò Girollo«.

¹⁾ In der Amazzone corsara (I 7) singt Gilde die zweite Strophe des von Olmiro (I 6) angestimmten Liedchens (s. oben das Beispiel). Dasselbe Paar singt das Strophenlied der Schlußszene (III 19).

Das Ausdrucksgebiet dieser Sätze ist auch bei Pallavicino teils Innigkeit und Schwärmerei, teils Schwermut. Im schroffsten Gegensatz dazu stehen die Gesänge in festgehaltenem anapästischem Rhythmus. Diese scharf aufschlagenden, aggressiven Rhythmen sind zwar altes venezianisches Erbgut, wo immer es sich um den Ausdruck der Freude und Kraft handelt, aber während den älteren Meistern daneben doch auch noch andere Töne dafür zur Verfügung gestanden hatten, sind sie bei Pallavicino fast die einzigen Träger jener Empfindungen, so daß hier eine Verarmung im Ausdruck nicht zu verkennen ist. Trefflich am Platze sind sie in der Zeichnung der koketten Gilde in der »Amazzone corsara«, vgl. ihre Arie »Nella scuola di farsi bella voglio l'alma addottrinar« (I 11) oder die Toilettenarie (II 1) mit dem Anfang:

Störend wirkt freilich auch hiebei nicht selten das Übermaß, man vergleiche z. B. die anapästische Hetzjagd der Arie Enea I 8:

In anderen Fällen klingen bereits die kurzatmigen, hüpfenden Motive der Zeit Vincis und Pergolesis an, vgl. Bassiano II 7:

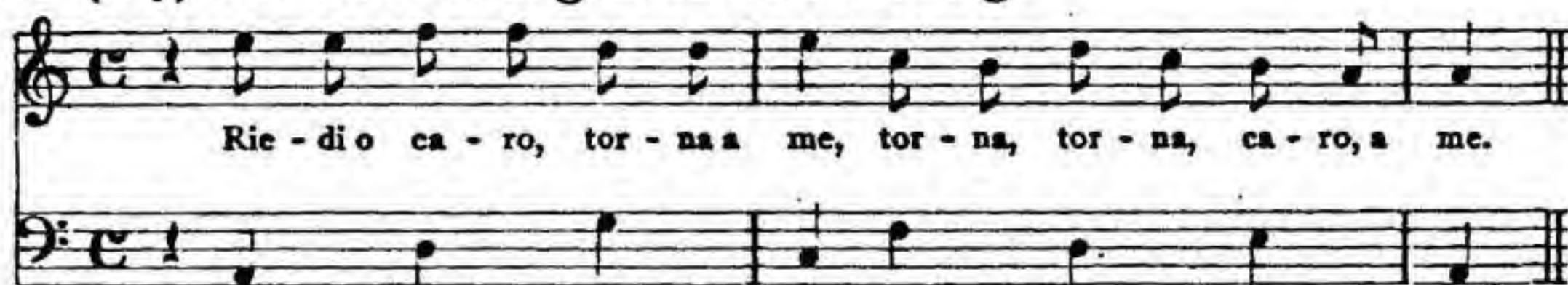
Neben der Barkarole erscheint aber bereits der Siciliano, und zwar in stetig steigender Zahl¹⁾. Es sind zumeist noch nicht die munteren, schäferlich hüpfenden Siciliani der Neapolitaner, sondern schwerere, getragene Weisen, und eine Eigentümlichkeit Pallavicinos, die er übrigens mit dem ihm im Ausdruck des Volkstümlichen nahe verwandten P. A. Ziani teilt, sind die Siciliani in Molltonarten,

¹⁾ Der »Demetrio« weist nur zwei Beispiele auf, im »Gallieno« sind es bereits sieben. Von den späteren Opern ist nur die »Adalinda« ganz frei davon, dagegen enthält der »Enea« (I 20—21) nicht weniger als vier Siciliani, darunter drei in Moll.

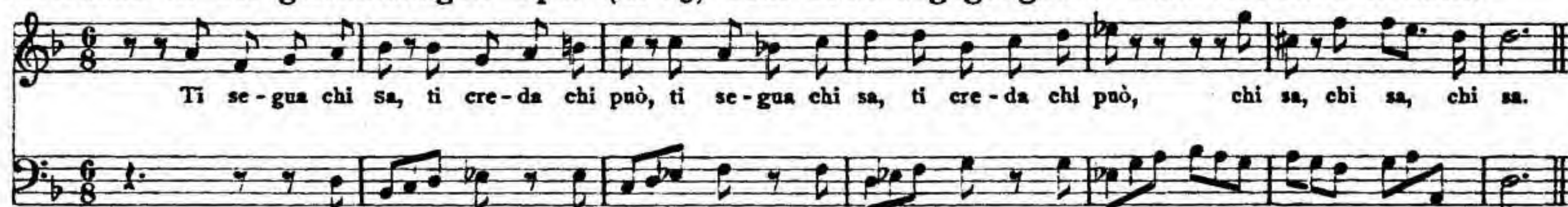
sobald es sich um verträumte oder elegische Stimmungen handelt. Derartige Sätze, ein lehrreicher Beitrag zum Kapitel Dur und Moll in der volkstümlichen Kunst, gehören mit ihrem oft geradezu romantisch wirkenden Gepräge zu den bedeutendsten Leistungen des Komponisten, vgl. das Liedchen der Lidia (Gallieno I 14):



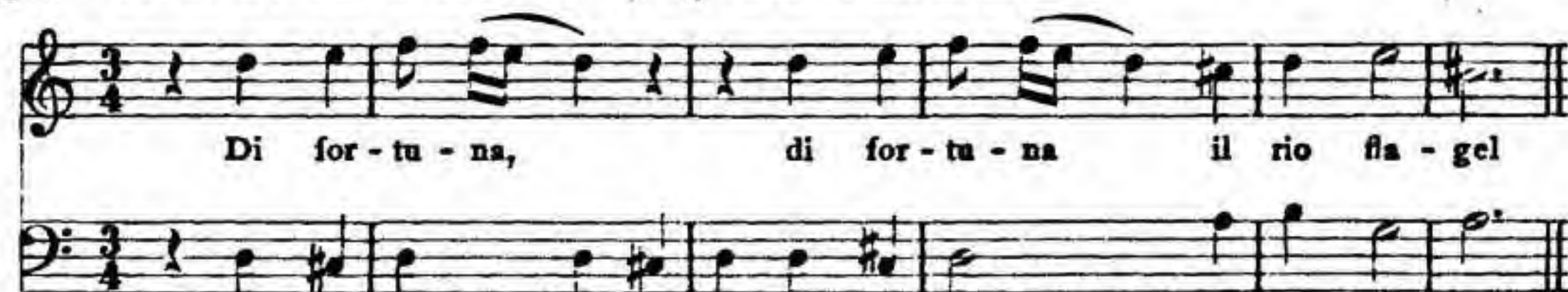
Im einzelnen gemahnt an den Brauch des Volkstones die Neigung, am Schluß des Gesanges die Anfangstakte refrainartig zu wiederholen. Ein schönes Beispiel dafür enthalten die Amazzoni nell' isole fortunate (II 7) mit dem leichtgeschürzten Anfang:



(Vgl. auch ebenda II 18 und Demetrio I 16.) Vor allem aber beruht Pallavicinos Vorliebe für die Sequenz auf volksmäßiger Grundlage. Vier- bis fünfmalige sequenzenmäßige Wiederholungen desselben kurzen Motivs sind bei ihm nichts Seltenes, ja mitunter entwickeln sich wahre Sequenzenorgien, die den Hörer durch ihre leirige Monotonie abstoßen. Ihnen gegenüber stehen allerdings andere Fälle, wo das Übermaß der Sequenzen ganz offenkundig dramatischen Zwecken dient. So ruft z. B. Messalina in der gleichnamigen Oper (III 15) dem eben abgegangenen Claudio höhnisch nach:



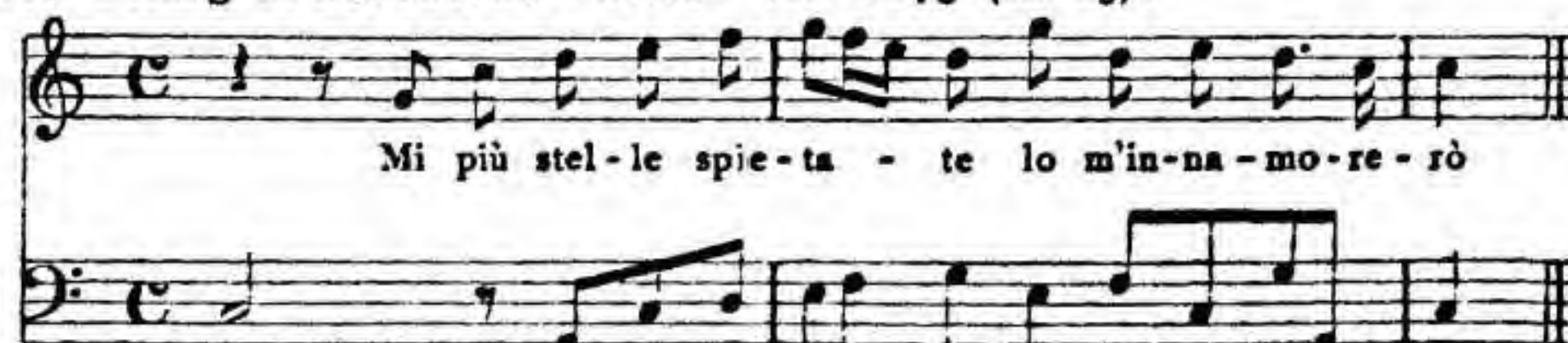
Es ist kein Wunder, daß in diesen volkstümlichen Gesängen gelegentlich ganz unverfälschtes Volksgut anklingt, wie z. B. im Demetrio (I 4) der Schleifer:



Aber auch internationale Parallelen tauchen auf, wie z. B. in der Arie »Custodir donna ch'è bella« (Bassiano I 11)¹⁾:

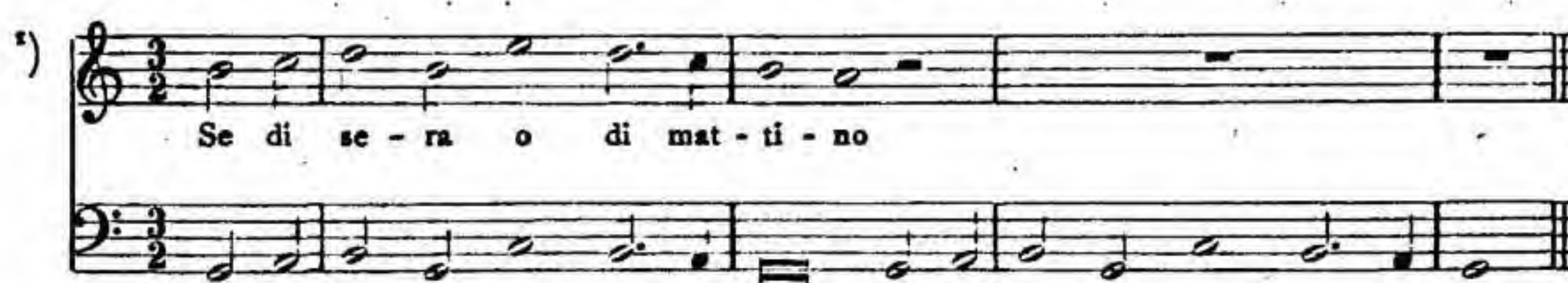


¹⁾ Vgl. dazu Orfeos Gesang in Sartorios »Orfeo« von 1673 (III 15):



und das bekannte deutsche Volkslied, das Bach in der Bauernkantate zitiert.

oder in dem traulichen Beginn der Arie »Se di sera o di mattino« in der Adalinda:



Ein anderer, bei Pallavicino auffallend oft²⁾ wiederkehrender Arienbeginn, der ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört, findet sich z. B. im Vespasiano (III 8):



Aber nicht nur in den ausgeführten Gesängen spielt das volkstümliche Element eine große Rolle, sondern auch in den kurzen, meist nur aus wenigen Takten bestehenden Zwischensätzchen, die er, nach der Gepflogenheit der Cestischen Schule, den Fluß des Rezitativs gerne unterbrechen läßt³⁾. So geben zu Beginn der Schlußszene des »Diocleziano« (III 24) Galerio und Valeria mitten im Rezitativ ihrer Freude durch vier Barkarolentakte Ausdruck; besonders reich an solchen Einschaltungen ist wiederum der »Bassiano« (vgl. z. B. die Szene zwischen Bassiano und Euristeo II 7). Von den eigentlichen Buffoszenen, in denen der Volkston natürlich ebenfalls stark vertreten ist, wird weiter unten zu sprechen sein.

Was den Bau der Arien betrifft, so läßt sich an der Hand der erhaltenen Partituren genau verfolgen, wie die zweiteilige Form Schritt für Schritt vor der dreiteiligen zurücktritt. Im »Demetrio« verhält sich die Zwei- zur Dreiteiligkeit noch wie 20:13, im »Gallieno« bereits wie 18:22, in den »Amazzoni« gar wie 9:30. In der »Gerusalemme« ist der Sieg der dreiteiligen Form entschieden. In den zweiteiligen Arien tritt der zweite Teil nicht selten nach Takt und Tempo in scharfen Gegensatz zum ersten. Hier weht noch ein Hauch alter venezianischer Freiheit, wie in Floralbas Arie (Messalina II 3):



oder in der im Ausdruck der Melancholie hochbedeutenden Arie »Dorate mie bellezze« der »Adalinda«, die in den Fluß des dreiteiligen Taktes auf die Worte »sprezzatevi, rompetevi« plötzlich einen $\frac{1}{4}$ Takt hineinwirft.

¹⁾ Damit vergleiche man z. B. V. Hausmann, Neue artige und liebliche Tänze, Denkmäler Deutscher Tonkunst XVI, S. 115.

²⁾ Vgl. Demetrio I 7 (Nò, non credo), Enea III 4 (Ad amarti il sen), Vespasiano II 4 (Vieni caro), L'Amazzoni nell' isole fortunate I 15 (S'io mi parto), II 10 (Voglio guerra), L'Amazzone corsara III 12 (Non ha tante stelle), auch Cesti, La Dori II 8.

³⁾ Vgl. weiter unten.

Die Mehrzahl der dreiteiligen Dacapo-Arien fällt, namentlich in den letzten Opern, durch ihren knappen Umfang auf. In Alfios Arie »A momenti, o luci vaghe« (Amazzone corsara III 5) zählt z. B. der Hauptsatz sechs, der Mittelsatz nur vier Takte. Zum Schema beginnt die Dreiteiligkeit erst in den letzten Werken zu erstarren, wo nur ausnahmsweise durch Takt- oder Tempowechsel für Abwechslung gesorgt wird. In den älteren Opern herrscht auch in dieser Hinsicht größere Freiheit: hier wird das Dacapo bald auf einige wenige Takte verkürzt (im Enea I 2 sogar auf einen einzigen) oder, ein besonders häufiger Fall, einfach den Instrumenten überlassen. Der Durchschnitt der Mittelsätze hält die Stimmung der Hauptsätze fest¹⁾. Sie stehen meist in der Dominanttonart; in den späteren Opern tritt, wie bei den Neapolitanern, die der Obermediante hinzu. Auch andere Eigentümlichkeiten dieser späteren Mittelsätze, die Neigung zu einfacherer Begleitung, zu Sequenzen, zu chromatischer Stimmführung und zu unruhigem Modulieren weisen auf die kommende Zeit voraus (vgl. Amazzone corsara I 18, II 15, 17, III 6).

Nur sehr selten wird die Dreizahl der Arienteile überschritten. Die Schlußarie des 2. Aktes des »Gallieno« hat zwei Mittelsätze und weist somit die Form I-II-III-I auf, die Arie »Col bel raggio« (Enea I 8) hängt ihrem Dacapo noch einen selbständigen Schlußteil an (Form I-II-I-III). Der »Dioleziano« enthält außerdem eine einsätzliche, koloraturenreiche »cavata« von 12 Takten (»Per temprar mie crude faci«²⁾). Endlich kommt es (vgl. Enea III 4) vor, daß von zwei auf einander folgenden vollständigen Arien die erste nach der zweiten wiederholt wird, so daß gewissermaßen ein Dacapo im Großen entsteht.

Ganz besonders eigentümlich und mannigfaltig ist das Verhältnis zwischen Arie und Ritornell³⁾. Eine besondere Untersuchung darüber im Bereich der venezianischen Oper gäbe einen wertvollen Beitrag zur Ästhetik der ganzen Gattung, denn gerade Pallavicino beweist, wenigstens in seinen früheren Opern, deutlich, daß man auch damals noch weit davon entfernt war, alles über einen Leisten zu schlagen.

Hinsichtlich der äußeren Stellung der Ritornelle stellt H. Riemann⁴⁾ Pallavicino mit Steffani in eine Reihe: beide seien gleichzeitig dazu übergegangen, das Ritornell aus der Arie selbst hinauszudrängen und vor oder hinter die ganze dreiteilige Arie zu stellen, so daß die zyklische Form der Arie bestimmt heraustrete. Dies trifft aber schon deshalb nicht zu, weil ein großer Teil der Opern Pallavicinos vor den Steffanischen entstanden ist. Aber auch Pallavicino wird man nicht als den eigentlichen Urheber dieser Wandlung ansehen dürfen. Sie findet sich vielmehr, mehr oder minder deutlich erkennbar, bei allen seinen Zeitgenossen. Es handelt sich also um eine allgemeine Erscheinung, die, von den älteren Meistern bereits deutlich genug vorgebildet, von ihren Nachfolgern in stillschweigender Übereinstimmung mehr und mehr in den Vordergrund gerückt wurde. Die Freude an dem scharfen Heraustreten der zyklischen Arienform mag allerdings bei dieser für die Geschichte der ganzen Form sehr wichtigen Neuerung den Ausschlag gegeben haben. Dem Reichtum der älteren Zeit gegenüber bedeutet sie freilich abermals einen Schritt zur Verarmung.

Indessen ist bei Pallavicino diese Stellung des Ritornells, so häufig sie vorkommt, doch noch keineswegs ein für allemal festgelegt. Abgesehen von der beträchtlichen Anzahl von Arien, die auf die Mitwirkung der Instrumente überhaupt verzichten, findet sich noch hie und da die ältere Art,

¹⁾ Ganz primitiv ist die Form der Arie »Scherzo e rido« (Amazzone corsara II 8). Hier ist der Hauptteil zweiteilig mit Repetitionen, der Mittelteil wiederholt ihn in der Dominanttonart, das Dacapo in der Haupttonart.

²⁾ Einen ganz anderen Charakter trägt die »cavata« in M. A. Zianis »Alcibiade« (1680) II 8. Hier handelt es sich um ein volkstümliches Liebesliedchen von sechs Takten; Alcibiade singt zwei Takte, die dann Frine eine kleine Terz höher einfach wiederholt. Gemeinsam ist beiden »cavate« nur die Kürze.

³⁾ Pallavicino bezeichnet die Ritornelle nicht mehr regelmäßig als solche, die Sinfonien dagegen stets.

⁴⁾ Einleitung zum 2. Band des XII. Jahrgangs der Denkmäler der Tonkunst in Bayern S. XIX.

die auf jeden Arienteil ein Ritornell folgen läßt. In Ausnahmefällen (vgl. Amazzoni I 3 »Avevo risolto di mai non amar«) werden sogar zwischen Haupt- und Mittelteil der Arie kleine, dem Arienmaterial entnommene Übergangssätzchen eingeschoben, ein Verfahren, das bereits an den späteren Brauch der Neapolitaner gemahnt. Endlich aber machen sich die Instrumente nicht selten und zwar meist mit schöner Wirkung auch im Verlauf der Arie selbst bemerkbar; sie greifen dabei zumeist einzelne kleine Motive der Gesangsmelodie imitatorisch auf. Stets handelt es sich bei diesen instrumentalen Zwischenbemerkungen um die nachdrückliche Heraushebung bestimmter, auch textlich besonders wichtiger Worte oder Sätze. Pallavicino wendet dieses Mittel in den älteren Opern nur sparsam, später häufiger an. Sehr selten kommt es aber vor, daß das Orchester selbständige Motive dazwischen wirft (Amazzone corsara II 17, III 10).

Weit wichtiger als die formale Seite der Ritornellbehandlung ist das innere Verhältnis dieser Sätze zum Gesang, denn es rührt an eine der wichtigsten Fragen der Opernkomposition überhaupt. Seit Monteverdi hatten die Komponisten dem Anteil der Instrumente am dramatischen Ausdruck steigende Aufmerksamkeit zugewandt, und je mächtiger die selbständige Instrumentalmusik emporblühte, um so dringender sahen sich auch die Opernkomponisten genötigt, sich mit den neuen Ausdrucksmitteln auseinanderzusetzen. Es ist dabei viel gesündigt worden, aber unter den damaligen Opernkomponisten, die die Instrumente in wirklich sinnvoller und poetischer Weise zu verwenden verstanden, steht Pallavicino mit seinen Ritornellen in vorderster Reihe. Sie enthalten eine Fülle selbständigen Lebens, die für seine Anschauung vom dramatischen Beruf des Orchesters ungemein bezeichnend ist. Wohl findet sich auch bei ihm eine große Anzahl von Ritornellen, die unter Anschluß an das Hauptthema der Arie deren Stimmung einfach ausklingen lassen; auch nimmt das Streben nach Mannigfaltigkeit bei ihm in den späteren Opern merklich ab. In den älteren dagegen liebt er es, in bestimmter dramatischer Absicht die Instrumente dem Gesang gegenüber ihre eigenen Wege zu führen. Daß er ihnen häufig das *Dacapo* anvertraut, wurde bereits erwähnt. Er knüpft aber auch nicht minder oft sein Ritornell an den Mittelteil der Arie statt an deren Hauptteil an und zwar, wie man beobachten kann, meist da, wo schon der Text den Höhepunkt der Empfindung auf diesen Teil verlegt (vgl. Enea I 19 und 20). In der Arie »Su miei spiriti« (Demetrio II 4) übernimmt das Ritornell den ostinaten Baß des Mittelteils, baut aber auf ihm ein ganz neues Gebilde auf; ebenso verfährt das Ritornell der Arie »Pur che viva il bel« (Gallieno III 9) mit dem Basse des Hauptteils. In der vierteiligen Arie »Finger di piangere« (Gallieno II 25) schließt sich das Ritornell nicht an den vierten, sondern an den dritten Teil an. Sehr selten sind die Arien mit zwei selbständigen Ritornellen, einem vor und einem nach dem Gesang, wie z. B. die der Gilde »Tu lo vedi« (Amazzone corsara II 16): hier folgt das Anfangsritornell dem Hauptteil, das Schlußritornell dem Mittelteil.

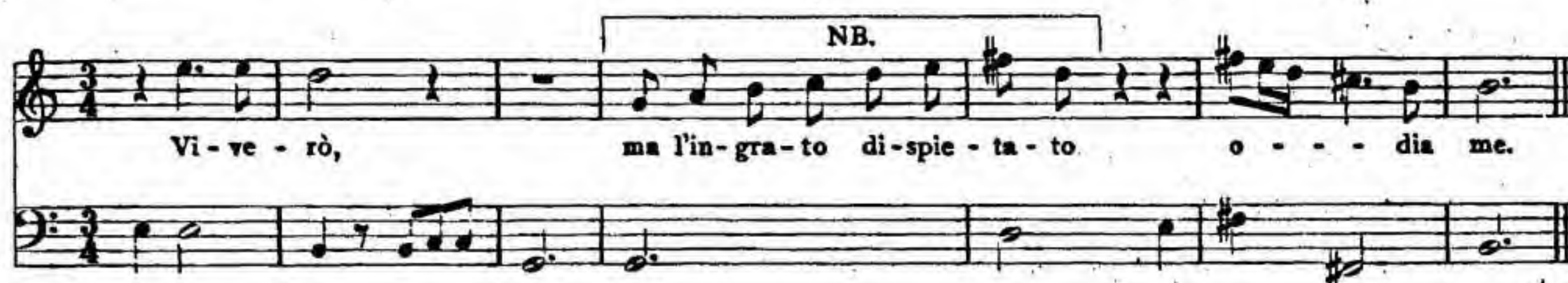
Einen besonders lehrreichen Einblick in Pallavicinos Auffassung von seinen Texten gewähren die Ritornelle, die nicht an die Hauptthemen, sondern an einzelne, dem Komponisten besonders wichtige Motive aus dem Verlauf des Gesanges anknüpfen. Im Enea II 19 (»Povero core«) verquickt er das Arienthema mit einem ausdrucksvollen Motiv aus dem Mittelteil, im Bassiano I 17 (»Sì sì tor-nate«) nehmen die Instrumente den Arienanfang:

Adagio.

in veränderter Taktart auf und spinnen ihn dann selbständig weiter:



Weit eigentümlicher ist das Herausgreifen und Weiterentwickeln eines bestimmten Tongedankens, wie im Demetrio I 15, wo das mit NB. bezeichnete Motiv:



dem Ritornell zugrunde gelegt wird, oder im Enea II 12 (»Un volto candido«), wo das Ritornell zunächst ebenfalls das ausdrucksvolle Motiv NB. herausgreift:



und erst darnach auf den Arienanfang zurückkommt¹⁾.

Einen besonders geistvollen Zug enthält das der Arie des Tullio: »Son contento o luci belle« (Messalina II 4) vorangehende Ritornell: es baut sich auf dem vergrößerten Motiv der Worte »spiro l'alma« des Mittelsatzes auf. Hat der Arientext einen besonders emphatischen Schluß, so leitet Pallavicino sein Ritornell gerne aus der musikalischen Schlußphrase ab, wie in der Arie Lavinias: »Si v'adoro« (Enea II 5), wo die echt Pallavicinosche Schlußwendung:



sofort von den Instrumenten aufgenommen wird. Da Pallavicino ferner nach gut venezianischer Art einzelne Begriffe durch Koloraturen besonders hervorhebt, so kommt es gelegentlich vor, daß die Instrumente eben an diese anknüpfen, so in der Arie der Lamia »Ho vinto« (Demetrio III 12, vgl. auch Amazzone corsara III 11). Aber Pallavicino geht endlich noch einen Schritt weiter: er hängt einzelnen Arien, wenn auch nur selten, Ritornelle mit durchaus neuem motivischem Material an und nähert sich so dem Standpunkt, den in Deutschland um dieselbe Zeit Adam Krieger in seinen Arien vertrat, vgl. Saloninas Arie »È costume del nume d'amor« (Gallieno I 12). Hier ist der Text gewissermaßen zweimal komponiert, vocaliter in der Arie und instrumentaliter im Ritornell. Diese Art steht in schroffstem Gegensatz zu Stücken wie Gildes Arie »Volatemi in seno« (Amazzone corsara III 19), wo alles, Gesangsmelodie, Arienbaß und Ritornell, aus dem kleinen tonmalerischen Melisma:



herauswächst.

¹⁾ Die ersten beiden Takte treten beim ersten Orchesterzwischenspiel in den Baß.

Die Beispiele zeigen zur Genüge, daß es Pallavicino, in seiner Blütezeit wenigstens, mit der Ausnützung der dramatischen Sprachgewalt des Orchesters ernst war. Die Instrumente dienen ihm nicht allein dazu, den Eindruck des Gesanges festzuhalten und zu verstärken, sondern auch zur Belebung und Ergänzung des Stimmungsausdrucks. Sie halten, von den genannten Ausnahmen abgesehen, an dem motivischen Zusammenhang zwischen Gesangs- und Instrumentalpart fest, aber statt bloße Absenker der Gesangsmelodien zu sein, vertreten sie diesen gegenüber gewissermaßen einen kritischen Standpunkt: sie greifen einzelne Züge, auf die es dem Komponisten besonders ankommt, heraus und spinnen sie weiter, während sie andere, als durch den Gesang genügend hervorgehoben, fallen lassen; in einzelnen Fällen versuchen sie sogar die im Gesang ausgedrückte Stimmung mit ihren Mitteln noch einmal selbständig wiederzugeben. Natürlich ist diese poetisierende Art der Ritornelle, die in so grellem Gegensatz zu dem rein musikalischen Schematismus der neapolitanischen Ritornellbehandlung steht, nicht etwa eine Errungenschaft Pallavicinos selbst. Schon Cavalli spinnt gelegentlich ein Ritornell aus einer bedeutungsvollen Koloratur heraus¹⁾ und auch bei Cesti finden sich Belege für die Loslösung der Ritornelle von der Arienmelodie²⁾. Von Pallavicinos Zeitgenossen kommen namentlich Sartorio und P. A. Ziani in Betracht. Aber die sinnige und poetische Art, wie er diese Anregungen aufgegriffen und weitergebildet hat, ist sein Eigentum und zugleich ein deutlicher Beweis dafür, welche Aufmerksamkeit auch die damaligen Opernkomponisten der kräftig aufstrebenden Instrumentalmusik zuwandten. Leider ist sie in den letzten Werken merklich getrübt und zum Schematismus erstarrt, so daß uns auch die »Gerusalemme« nach dieser Richtung keinen Begriff von Pallavicinos voller Leistungsfähigkeit zu geben vermag.

Die Ritornelle der meisten Opern sind dreistimmig, »Vespasiano« und »Amazzone corsara« bevorzugen die Fünf- und »Messalina« die Vierstimmigkeit. »Gallieno« und »Diocleziano« gehen nur in besonderen Fällen, wie bei Ombra- und Traumszenen, zur Fünfstimmigkeit über. Die Besetzung ist zwar nicht immer angegeben, doch weist der ganze Charakter der Stücke auf Streichinstrumente hin³⁾. Bläser werden mit Ausnahme der Trompete überhaupt nicht erwähnt, immerhin wäre nicht ausgeschlossen, daß Flöten oder Oboen gelegentlich mit den Streichern unisono gegangen wären. Sicher ist indessen, daß ein so reicher Orchesterapparat, wie wir ihn z. B. in den auf Wiener Verhältnisse zugeschnittenen Opern Draghis oder bei dem von den Franzosen beeinflussten Steffani finden, für Pallavicino nicht in Frage kommt. Dagegen spielt, besonders in den fünfstimmigen Ritornellen, der konzertierende Stil eine immer größere Rolle. Meist konzertieren die beiden Oberstimmen mit den drei unteren (vgl. Amazzone corsara II 12, III 6, 17). Von konzertierenden Blasinstrumenten erscheint nur die Trompete, und zwar meist nur in den üblichen Kampfszenen (vgl. Vespasiano I 12, »Straggi, lutto« für fünfstimmiges Streichorchester und Trompete) und Fanfarenstücken. Diese Sätze fallen oft genug ins rein Bravourmäßige, wie die Arie »Scendete veloci amori« (Bassiano I 14), wo die Trompete mit der Singstimme auch in den Koloraturen konzertiert.

Der Orchestersatz der Ritornelle ist im wesentlichen akkordisch-homophon; imitatorische Sätze sind stark in der Minderheit. Von der kunstvollen kontrapunktischen Arbeit Steffanis trennt Pallavicino somit ein weiter Abstand. Daß dies aber nur für die Ritornelle gilt, beweisen die gleich näher zu erörternden kontrapunktischen Manieren Pallavicinos in den Arien und Ensembles.

Die Melodik trägt, wie bereits bemerkt, auch in den eigentlichen Arien einen stark volkstümlichen Zug. Die anapästischen Freudenmelodien drängen sich auch hier dem Hörer bis zum Überdruß auf. Von den Arien im Barkarolenrhythmus dienen die einen dem Ausdruck beschaulicher

¹⁾ Vgl. dessen »Artemisia«, Wellesz a. a. O. S. 20.

²⁾ »La Dori« enthält mehrere Beispiele dafür.

³⁾ Erwähnt werden sie Diocleziano III 18; Bassiano I 10; Demetrio II 7 (»lamento con viole«).

Innigkeit, die andern schwungvoller Ritterlichkeit, die mitunter an Händel gemahnt. Am eigentümlichsten gibt sich Pallavicino aber wiederum in den Sicilianoarien. Hier trifft man gelegentlich auf Überraschungen von geradezu romantischer Art, wie z. B. die Arie des Ascanio (Enea III 2):



deren Hauptmotiv in sinniger Anspielung dann auch der Arie desselben Ascanio »O quante stravanze« (III 19) zugrunde gelegt wird¹⁾. Die Melodik ist in allen diesen Sätzen äußerst schmiegsam, sie vermeidet alle größeren Sprünge²⁾ und ist auch mit den in der älteren Zeit so häufigen und noch z. B. bei Sartorio mit schönem Erfolg angewandten chromatischen, verminderten und übermäßigen Intervallschritten sparsam; eine Erweiterung des Ausdrucks wird nach dieser Seite hin jedenfalls nicht angestrebt. Die harmonischen Kühnheiten Monteverdis und noch Cavallis vollends sind ganz verschwunden.

Neben diesem leichten Geschütz stehen aber doch Sätze, deren hoher Ernst und selbständige Gestaltung an die besten Zeiten der venezianischen Oper gemahnen. Zwar ist Pallavicinos Melodiebildung weit mehr concentisch-orchestisch als deklamatorisch, indessen fehlt es doch keineswegs an Stellen, wo die Melodie wie von selbst aus dem Texte herauszuwachsen scheint. Selbst in der melodisch sonst recht abgeschliffenen »Amazzone corsara« beginnt Alvilda (III 3):



wobei nicht allein die Singstimme, sondern auch der im 4. Takt sich gewaltsam überstürzende Ostinato bemerkenswert ist. Auch Olmiros Zornesausbruch (III 8) gehört hierher, desgleichen einige bezeichnende Dehnungen wie III 9 in der Arie Ernandos:



¹⁾ Vgl. auch Alfons schöne Klage »Deve piangere e penar« (Amazzone corsara III 9, in Moll!).

²⁾ Tonmalerische Sprünge wie in der Arie des Massimiliano (Diocleziano I 9) »Di quest' Idra il capo«:



gehören zu den Seltenheiten.

syntaktisches Ganze, sondern steht sozusagen in der Luft, wie in den oben angeführten Arien Demetrio I 4 und Vespasiano III 8¹⁾. Im allgemeinen sind derartige Arienanfänge in Pallavicinos späteren Opern häufiger als in den früheren. Doch enthält auch noch die »Amazzone corsara« (III 1 und 6) zwei besonders wirksame Beispiele dafür. In der Arie »Donne credetemi« III 3 tritt der seltene Fall ein, daß das vorangehende Ritornell die Devise bringt, während sie im Gesange fehlt.

Die seit Monteverdi beliebte imitatorische Führung von Singstimme und Baß findet sich, und zwar in steigendem Maße, auch bei Pallavicino; seine letzte Oper, die »Amazzone corsara« ist damit besonders reich ausgestattet. Gewöhnlich hat die Singstimme den Vortritt, wie in Florindas Arie (Amazzoni I 4):



oder in der Arie »Chi segue il cieco Dio« der »Adalinda«, wo die gleichfalls strenge Kanonik dem immer wiederholten Worte »segue« ihren Ursprung verdankt (ähnlich in Seleucos Arie »Non disperate« Demetrio I 12 auf das Wort »seguace«). Die Stelle des Echos vertritt die Imitation im Baß in Tergistos Arie »Foglie e frondi« (Messalina III 13):

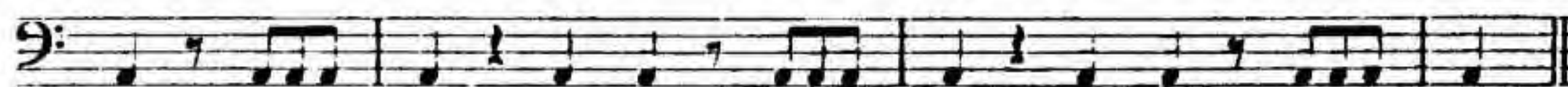


Im doppelten Kontrapunkt bewegt sie sich in Lamias Arie »Barbara ferita« (Demetrio I 17):



Diese echt venezianisch schroffe Gegenüberstellung von Jubel und Pein deutet bereits auf gewisse Stellen in Bachs ersten Kantaten voraus.

Einen weiteren alten Bekannten finden wir bei Pallavicino in den zahlreichen ostinaten Bässen wieder. Der einfachste Fall ist der in der Arie des Delbo (Diocleziano III 5) »Soccorrete mi«, wo die Angst sehr drastisch durch den durchgehenden hämmernden Baß:



¹⁾ Solche durch den Text nicht gerechtfertigten Devisen finden sich zahlreich auch bei Steffani, vgl. H. Riemanns Auswahl in den bayrischen Denkmälern XII², S. 51, 172, 175; XI¹, S. 158.

ausgedrückt wird. Aber auch sonst benutzt Pallavicino die Ostinatobässe gerne zu malerischen Zwecken. So raunt in *Vespasiano* I 15 der unaufhörlich wiederholte Baß:



den müden Domitiano schließlich in Schlummer'), in der Arie der Cillene »Su destatevi« (*Amazzoni* II 19) stachelt der Baß:



die Kriegslust immer wieder aufs neue auf. Die Absicht unentwegten Festhaltens an einem gefaßten Entschluß bezeichnet der Ostinato in der Arie »Si lusinga questo core« (*Enea* I 13)¹⁾, nagende Eifersucht in der Arie »Quanto più la gelosia« in der Adalinda, trostlosestes Liebesleid in der Arie »Amor assistemi« (*Amazzone corsara* III 11). Der komischen Übertreibung endlich dient der charakteristische Ostinatobaß:



in der Arie der Alcea: »Compatisco le miserie delle donne« in der Adalinda.

In ähnlicher Weise werden die mit den eigentlichen Ostinati nahe verwandten laufenden Bässe zur Charakteristik verwandt²⁾, wie z. B. in der Eifersuchtsarie des Claudio (*Messalina* I 3) »Sospetti gelosi« und in dem schönen Ombra-Gesang des Numidio (*Amazzoni* III 1):

Om - - bre ca - - - - re, ca - - - - re

o - - - - pa - chi or-ro - ri por - to a voi ro - mi - to il piè, di - te a me co - sa sa-rà,

di - te a me co - sa sa-rà! Vin - ce-rà? vin - ce-rà? vin - ce-rà o per

¹⁾ Dem Ausdruck der Ermüdung dient der ostinate Baß in der Arie »Fatica il pensiero« der Adalinda.

²⁾ In vollendeter Weise bereits in Monteverdis »Incoronazione« I 8.

³⁾ Auch hier ging Monteverdi mit dem Gesang der Fortuna in Prolog der Incoronazione »Chi professa virtù« voran. Von Pallavicinos Zeitgenossen vgl. P. A. Ziani, *Annibale* I 11 und Legrenzi, *Totila* III 6.



Was die Koloratur anbetrifft, so macht Pallavicino der Bravour der Sänger zwar stärkere Zugeständnisse als die älteren Meister, aber er geht doch niemals so weit, wie z. B. Draghi und der hierin sich den Neapolitanern bereits merklich nähernde Legrenzi. Im allgemeinen hält er sich an die Ausmalung der bekannten Wortbilder, allerdings nicht ohne daß er mitunter in kleinliche Wortmalerei verfiel; solche Beispiele zeigen deutlich, wie die echt dramatische Praxis der älteren Zeit allmählich Gefahr lief, ins Handwerksmäßige herabzusinken. Auf der anderen Seite aber hat Pallavicino auch echt dramatische Koloraturen geschrieben. So kennzeichnet der Beginn von Domitianos Arie Vespasiano I 5:



trefflich das energische Wesen des Mannes; in der Arie des Claudio: »Lasciami gelosia« (Messalina I 15) mit ihrer gequälten Melodik liegt die ganze Seelenpein des betrogenen Gatten in der Koloratur. Von schlagender Wirkung ist es endlich, wenn in der Arie »Coraggio costanza« (Amazoni II 9) die erregten Kampfrufe sich schließlich in der mächtigen Koloratur auf »vittoria« entladen¹⁾. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß Pallavicino nicht selten Koloraturen, die ihm bedeutungsvoll erscheinen, thematisch in den Ritornellen (s. o.) und Arienbässen weiterspinnt (vgl. Amazzone corsara I 4 und II 3).

Überhaupt gebührt Pallavicino das Lob, in Werken, wo dies der Text nur irgend zuließ, seine Arienkunst mit Glück in den Dienst der musikalischen Charakteristik gestellt zu haben. An erster Stelle steht die »Messalina«: hier ist die bis zu frecher Herzlosigkeit gesteigerte Lebenslust der Heldin nicht minder glücklich getroffen, wie die schwerfällige, stets von Eifersucht gequälte, aber doch auch eines echten und wahren Schmerzes (vgl. III 4) fähige Art ihres Gatten²⁾. Auch der Turno

¹⁾ Mit Recht weist H. Goldschmidt a. a. O., S. 150 auf Händel hin, an den man bei Pallavicinos Kampfarieen überhaupt öfter erinnert wird. Vgl. auch den kraftvollen Beginn von Tullios Arie (Messalina II 6):



²⁾ Sehr wirksam ist es, wenn Claudius (III 2), von ihr ganz beschwichtigt, die Arie »Non sarò più geloso« anstimmt und sie gleich darauf auf dieselbe Melodie ihr »Ti sarò sempre fida« singt; hier hat jedenfalls die Stegreifkoloratur den Eindruck noch entsprechend verstärkt.

des »Enea« verdient Erwähnung. Er führt sich gleich I 15 mit einem eigentümlichen Tone ernster Wehmut ein:



der sich II 14 noch steigert, um dann vor der Entscheidung einer fast unheimlichen Würde und Entschlossenheit Platz zu machen (III 8, »Più di Sisifo«, wo sogar das vierstimmige Orchester beständig mitwirkt).

Daß Pallavicino endlich mit ganz bestimmter Absicht ganze Sätze oder doch Teile davon im Verlaufe einer Oper wiederholt, ist schon mehrfach erwähnt worden. Zum Teil handelt es sich um den auch sonst öfter erscheinenden Versuch, mehrere Szenen motivisch zu einem größeren Ganzen zusammenzuschließen, wie Enea II 10—11, in dessen Verlaufe die vier Anfangstakte der schönen Klagearie des Enea »Ad un padre lagrimante« noch zweimal wiederkehren. In andern Fällen aber greift die Wiederholung über ganze Szenenreihen hinweg und wirkt so geradeswegs als Erinnerungsmotiv (vgl. Enea III 3, 10 und 15; Vespasiano I 5 und 11; Gallieno III 6 und 22).

Den höchsten Flug nimmt auch Pallavicinos Muse an den bekannten Höhepunkten der Handlung, den Klage-, Beschwörungs-, Nacht- und Schlummerszenen. Der späte Venezianer offenbart sich darin, daß er zwar von der früher üblichen, vollständig freien Gestaltung dieser Szenen noch nicht ganz absieht, dabei aber doch schon stark zu »geschlossener« Formgebung hinneigt. Gleich der erste von ihm erhaltene Lamento »con viole«, der als solcher bezeichnet und einem Manne, dem Clistarco, in den Mund gelegt ist (Demetrio II 7), weist eine klare dreiteilige Form auf; der als Gegensatz gedachte Mittelteil hängt motivisch mit dem Hauptteil zusammen:



Adagio

La ra-gion di-ce di nò, la ra-gion di-ce di nò! In sì fie-ra

du-bie-tà, di-te oh De-i che mai fa-rò, che, che mai, che mai fa-rò?

Die größere Freiheit besteht hier nur in der merkwürdig schwankenden Tonalität, der kühneren Harmonik und der realistischen Melodik¹⁾. Echt venezianisch ist übrigens, daß das Stück in der folgenden Szene der Sekundarier nicht der Musik, wohl aber dem Geiste nach deutlich parodiert wird. Auch der oben angeführte Ombragesang des Numidio neigt zu fester formeller Gestaltung. Dagegen lehnt sich der von einem fünfstimmigen Ritornell eingeleitete Gesang Eumenes (Diocleziano II 17) an die bekannte freie Art der Älteren an; hier sein Anfang:

O re-i-na dell' om-bre, de' sa-cri or-ro-ri e de' si-len-zi a-mi-ca,

ma-dre de' so-gni, e de' fan-ta-smi er-ran-ti.

Die Mitte zwischen beiden Methoden hält die pittoreske, auch durch die Teilnahme der Instrumente fesselnde Beschwörungsszene des Aristodemo (Gallieno I 22) ein, die sich über zwei Szenen hinweg erstreckt. Aristodemo ist gleich Orpheus in die Unterwelt hinabgestiegen und beginnt seine Anrufung zunächst in Cavallischer Melodik:

D'om-bre Sti-gie am-pj vo-lu-mi qui la man re-gi-stra il fa-to.

¹⁾ Auch der ostinate Baß fehlt, so deutlich der Anfang noch auf die ältere Praxis der Passacaglia mit ihrem Quartensmotiv hinweist. Auch die übrigen lamenti Pallavicinos beweisen, daß Wellesz' Behauptung (a. a. O., S. 38), der ostinato sei auch für die spätere Zeit das eigentliche Merkmal dieses Typus, der Richtigstellung bedarf.

Dann platzt Cloro mit einem volkstümlichen, anapästischen Liedchen dazwischen, worauf Aristodemo sich an die Furien wendet:

Violini

Viola

O squal - li - de Te - si - fo - ni del

Tar - ta - ro, u - di - te - mi dall' E - re - bo ter - ri - bi - le!

Toglie - te - vi dai ver - ti - ci del Ba - ra - tro, e gli a - spi - di per l'e - te - ra sno - da - te - vi!

Su, su, su

The musical score is written for Violini (Violins) and Viola. It consists of five systems of staves. The first system shows the Violini and Viola parts with lyrics 'O squal - li - de Te - si - fo - ni del'. The second system continues the melody with lyrics 'Tar - ta - ro, u - di - te - mi dall' E - re - bo ter - ri - bi - le!'. The third system features a more complex rhythmic pattern with lyrics 'Toglie - te - vi dai ver - ti - ci del Ba - ra - tro, e gli a - spi - di per l'e - te - ra sno - da - te - vi!'. The fourth system shows a similar complex pattern with lyrics 'Su, su, su'. The fifth system continues the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '6b' and '6k'.

su Di-ve or-ren-de, a que-sto piè, su Di-ve or-ren-de, a que-sto piè,

a que-sto piè pro-stra-te-vi, pro-stra-te-vi.

Hierauf ertönt eine fünfstimmige Sinfonia, »mentre ascendono«, also eine Verwandlungsmusik, wie in Monteverdis »Orfeo«, worauf ein Duett beider den Akt beschließt. Derselbe Aristodemo beschwört aber II 20 abermals die Geister der Unterwelt. Wieder geht eine Sinfonia voraus, dann beginnt Aristodemo in dem schon bei Cavalli vorkommenden, von Gluck später wieder aufgenommenen Rhythmus:

Di Sti-gie te-nebre cor-sie-ri squal-li-di pie-ga - - - te il piè, le squame a-li-ge-re ch'in a-ria on-deg-gia-no

Eine geradezu ans Bizarre streifende Szene enthält der Beginn des 3. Aktes des »Bassiano«. Sie spielt vor der in Stein verwandelten Lucilla und bringt zunächst in der mit »Chimera grave«

überschriebenen Sinfonie ein Stück orchesterlicher Programmusik¹⁾. Schon nach fünf C-Takten folgt eine Generalpause, ihr schließen sich sieben Takte $\frac{6}{8}$ an, endlich beginnt Bassiano über dem charakteristischen, bis in die Zeit Bachs hinein beliebten Ostinatobaß:

Sas-so im-mo - - bi-le lu-ce ge - - li-da, chi di Ro-ma

chi di Roma è Gio-ve e Re, sup-pli-can-te, a-do-ran-te or vedi al piè,

or ve-di al piè! Ca-ro pie-ga-ti un di pie-to-so a-mo-ro-so, perchè al duol tro-vi ri-

sto - - - ro, dam-mi a-i-ta, dam-mi a-i-ta o e-san-gue io mo - - -

ro!

Auch in dem folgenden Rezitativ kehren die ersten fünf Takte der Sinfonie dreimal wieder.

Besondere Sorgfalt hat Pallavicino den Nachtszenen gewidmet, einer Gattung, die deutlich beweist, daß die ältere italienische Oper der Naturromantik doch nicht ganz entbehrte. In dem Gesang Elios (Bassiano II 9): »Astro lucido di vivo argento« fällt dem Sänger bei seinem Nachtbild die Sitte des Ständchens ein, das er hier in sozusagen stilisierter Gestalt aufleben läßt, kurz darauf (II 19) wendet er sich direkt an die Nacht über einem basso ostinato²⁾:

Not - te, not - - - te af-fretta - ti!

not - - - te af-fretta - ti!

Ganz frei im alten Stil gehalten ist dagegen der noch von einem Hauche Monteverdischen Geistes durchwehte Nachtgesang der Salonina (Gallieno III 10):

¹⁾ Die Erläuterung geben die Worte der Partitur: »Bassiano esce in se raccolto passeggiando con varie azioni mute«.

²⁾ Auch hierin berührt er sich mit P. A. Ziani, der z. B. in seinem »Annibale« von 1661 (I 18—19) dieselbe doppelte Auffassung bringt: volkstümliches Ritornell und später Ostinatobaß.

Violini

Violo

Sa - cri orror del - la not - te, che sugl' oc - chj del mon - do por - ta - te i son - ni ei - rai del

di chiu - de - te deh, il so - lin - go a - mor mi - o qui na - scon - de - - tel

ähnlich der Gesang des Diocleziano (I 10), wobei Diocleziano auf das Wort »dormirò« allmählich einschlummert und sein Gesang von einer fünfstimmigen Schlummersinfonie abgelöst wird. Sehr drastisch wird das Einschlummern von Singstimme und Orchester zusammen geschildert in Florindas Arie: »Stanchi lumi« (Amazzoni I 13) mit dem Schluß:

Viol.

Ri-po-sa-te che cer-ca-te il ri-sto...

* ristoro.

Nicht alle Opern Pallavicinos sind mit derartigen freien Szenen gleichmäßig ausgestattet. »Bassiano« und »Gallieno« enthalten die meisten, »Vespasiano« und »Messalina« die wenigsten.

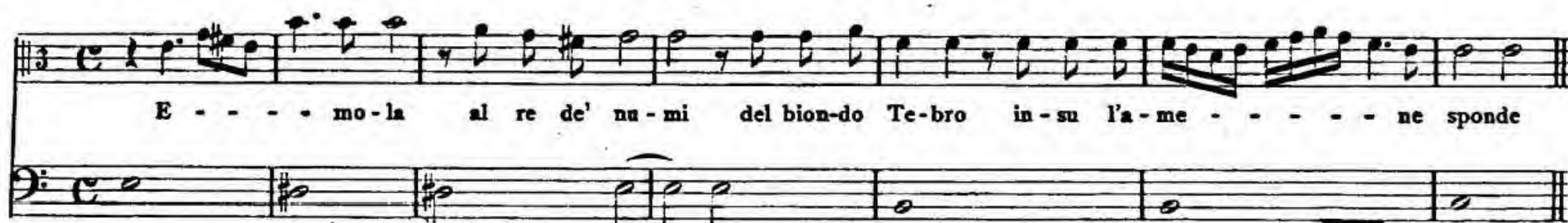
Pallavicinos Rezitativbehandlung ist ziemlich zwiespältig und ungleich. Vor allem bestätigt sie die bereits an seinen Arien gemachte Erfahrung, daß er nicht zu den Dramatikern strengen Stils gehört. Das beweisen allein schon die eingefügten concentischen und obendrein meist volkstümlich gehaltenen Episoden, mit denen er, ähnlich wie in neuerer Zeit Meyerbeer, den Fluß des Sprechgesangs unterbricht. Diese Art weist ihn in die Gefolgschaft M. A. Cestis. In den Rezitativen aber, wo er wirklich bei der Stange bleibt, steht die ältere, charaktervolle Art Cavallis oft ganz unvermittelt neben der jüngeren, flüchtigeren und abgeschliffeneren, die schon auf das spätere Secco-rezitativ vorausweist. Namentlich in den späteren Opern zeigt sowohl die Länge der Seccopartien als das äußere Notenbild mit den zahlreichen Sechzehnteln und Achteln und dem Festhalten einer

Tonstufe, daß wir uns der neapolitanischen Zeit nähern. Die Steigerung des deklamatorischen Ausdrucks ist hier zugleich meist auf die Höhepunkte der Entwicklung beschränkt, so daß sich, was die Deklamation anbetrifft, bereits die spätere Scheidung von Secco- und Accompagnatorezitativ ankündigt.

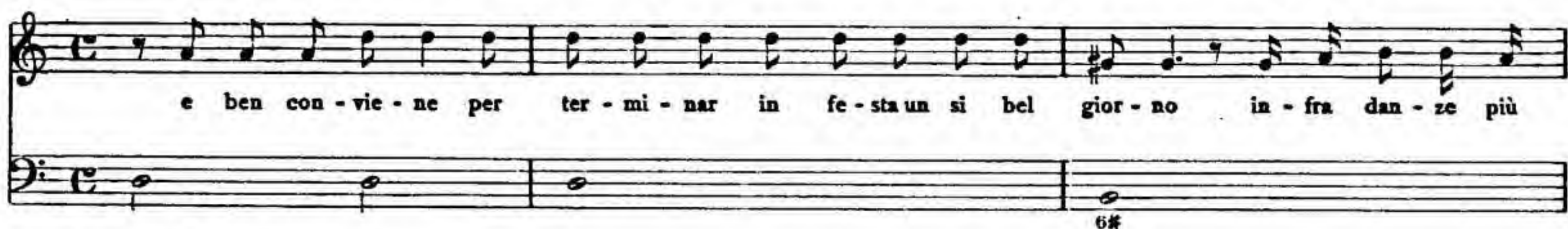
An die ältere Weise gemahnt in den Pallavicinoschen Rezitativen namentlich der Brauch, einzelne Worte oder auch ganze Satzglieder durch tonmalerische Melismen hervorzuheben. Ganz besonders liebt es der Komponist, am Schlusse des Rezitativs dessen Gefühlsgehalt noch einmal in einer ausdrucksvollen Koloratur zusammenzufassen. Ausgesprochen dichterischen Absichten dient dagegen die Wiederholung eines bestimmten Melismas im weiteren Verlaufe des Rezitativs. So taucht die ausdrucksvolle Partie Bassiano I 16:



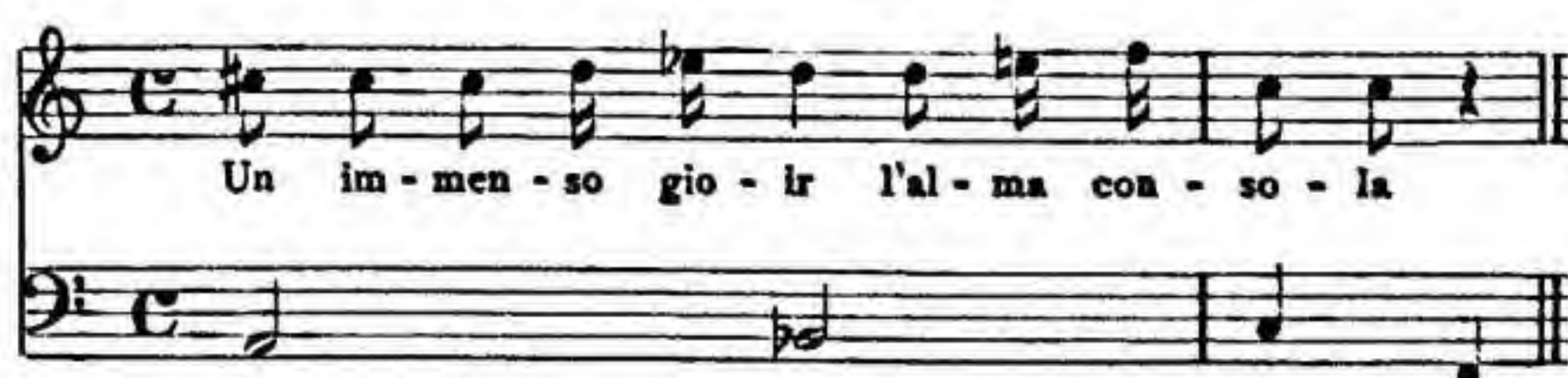
später wieder auf das Wort »morirò« auf. Auch die alten, an den übergroßen Respekt vor dem Reim gemahnenden Kadenzen mit den schweren Rhythmen $\text{♩} \text{♩}$ oder $\text{♩} \text{♩}$ sind bei Pallavicino noch keineswegs überwunden, wie der Anfang der Szene Vespasiano I 14:



mit seiner schönen absteigenden Linie und dem Melisma zeigt. Selbst die letzten Opern enthalten noch derartige Stellen (vgl. Messalina III 2). Ja sogar die alte aufsteigende Terzkadenz erscheint hier gelegentlich noch, wie z. B. Bassiano III 15 in einer sonst ziemlich modernen Umgebung:



Daneben taucht allerdings in den späteren Werken auch bereits die spätere Kadenz mit der fallenden Quart auf, vgl. Amazzone corsara I 10:



Trotz aller Ungleichheit ist der Durchschnitt der Pallavicinoschen Rezitative doch noch von der inneren Teilnahmslosigkeit der Neapolitaner weit entfernt. Die Fälle sind nicht selten, wo der Charakter der Personen und der Situation¹⁾ kurz und treffend zum Ausdruck gelangt, man vergleiche dazu nur z. B. die herrische Fanfarenmelodik und -rhythmik im Rezitativteil der Christenverfolgungsszene des Diocleziano (I 14). Nur die beiden letzten Werke nähern sich merklich der späteren neapolitanischen Zeit.

Überhaupt ist die reinliche Scheidung rezitativischer und concertischer Musik im neapolitanischen Sinn auch bei Pallavicino noch keineswegs durchgeführt. Auch bei ihm finden sich noch Stellen, bei denen es zweifelhaft ist, ob es sich um ein arioses Rezitativ oder um wirkliche Arienmelodik handelt, vgl. die Arie Lucialbas »O voi che sopra il Polo« (Adalinda II 4). Andererseits kommt es Pallavicino nicht darauf an, den Fluß der Arie durch rezitativische Partien zu unterbrechen (vgl. das hastige Geplapper zwischen die Arie »La dai regni di Cocito« [Gallieno III 11] hinein²⁾). Man sieht deutlich, wie die alte venezianische Freiheit in der Gestaltung, wenn auch in abgeschwächter Form, noch bei diesen Spätlingen fortlebt. Auch für das zweistimmige Rezitativ bietet Pallavicino allerdings spärliche Belege (vgl. Enea II 2).

Die zahlreichen Duette folgen in Form und Inhalt besonders getreu den älteren Vorbildern. Im Bau schließen sie sich den Sologesängen an, nur daß bei ihnen die Zahl der ganz kurzen, aus einem oder zwei Teilen bestehenden Stücke größer ist als dort. Das Duett Amazzone corsara I 8 umfaßt z. B. nur drei Takte. Oft erscheint das Duett als letzte Strophe eines auf zwei Personen verteilten Strophenliedes (als Abgesang Enea II 3; das Ritornell beginnt mit der Strophenmelodie und geht dann in die des Duettes über). Die kurzen Stücke sind meist homophon und durch bestimmte, scharfe Rhythmik ausgezeichnet, die längeren lieben dagegen imitatorische, ja mitunter streng kanonische Stimmführung (vgl. Gallieno III 1, Enea I 22), worauf allerdings zum Schluß gewöhnlich ein homophones Zusammensingen folgt. Als lehrreiches Beispiel möge das Duettchen zwischen Emiliano und Ottone (Gallieno I 11) dienen:

Emiliano

Nel im - pe - ro bel - li - co - so sti - gi se - mio spar - ge - rò.

Ottone

Da le - tar - go tor - men-

E dei lac - ci d'u - na chio - ma tri - on - fi o - mai

to - so l'al - ta Ro - ma io de - ste - rò! E dei lac - ci d'u - na chio - ma trion - fi o -

¹⁾ Hierher gehört auch die Wiederholung bestimmter Partien bei entsprechend veränderter Situation, wie Amazzone corsara II 9, wo nicht nur einzelne Phrasen derselben Szene, sondern auch aus I 2 in drastischer Weise wiederkehren.

²⁾ Wie wenig Respekt man in venezianischer Zeit überhaupt vor dem ununterbrochenen Fluß der Arienmelodie hatte, wenn es sich um realistische dramatische Wirkung handelte, zeigt z. B. noch Legrenzis »Totila« von 1677; hier wird Marzias dreiteiliges Lied »Deh pietà rigide stelle« (II 4) nicht allein von Lepidos Rezitativ, sondern sogar auch noch von fünf Sicilianotakten unterbrochen; Marzia knüpft dabei immer wieder an die Bruchstellen an, als ob die Zwischenbemerkungen für sie gar nicht vorhanden wären.



Auch die Cavallischen Pseudoduetts, wo es sich um kein Zusammensingen, sondern nur um ein rasches, schlagendes Nacheinandersingen¹⁾ handelt, kommen, wenn auch seltener vor (vgl. Diocleziano III 11).

Ein ganz kurzes Terzett enthalten Amazzone corsara III 18 und Bassiano II 2 (»Cara Venere«; es macht nach einer Rezitativpartie einem Duett Platz). Dagegen ist das Terzett der Jocasta, Auralba und Florinda (Amazzoni III 6) ein längerer, imitatorischer Satz, dem eine Sinfonia von sechs Takten vorangeht. Ganz kurz (nur sieben Takte!) ist das Quartettliedchen am Schlusse des »Gallieno«. Mit einem größeren Ensemble schließt der »Demetrio« ab (III 19). Ein kurzes, herzhaftes Duett zwischen Lamia und Clistarco beginnt, dann folgt ein Gesang a quattro zwischen Euridice, Stratonice, Seleuco und Demetrio: »Son care, son grate le gioje«, zuerst homophon zusammen vorgetragen, dann in zwei Gruppen; am Schlusse tönen lebhaft Viva-Rufe (♩ ♩ ♩ ♩) einzelner Stimmen in den Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ des Ganzen herein. Bei allen diesen Ensembles handelt es sich allein um musikalische Wirkungen, von irgendwelcher Charakteristik der einzelnen Personen ist nicht die Rede²⁾.

Für Chöre bieten die der »Gerusalemme« vorangehenden erhaltenen Opern nur ein einziges Beispiel, in der Zyklopenszene des »Enea« (II 28). Auch sie beginnt zunächst mit einem Duett zwischen Amore und Vulcano auf einen mit »martellate« bezeichneten Ostinatobaß:



dann folgt ein kurzer Chor der Zyklopen (Alt, Tenor und Baß) vier Takte lang auf demselben Baß, ihm schließt sich nach drei Takten Duettgesang eine »Aria a 3« an, in den Stimmen meist alternierend. Auch während dieser Partie setzt der hämmernde Baß keinen Takt aus — ein pittoreskes Bild von schlagender Wirkung. Im allgemeinen bestätigt aber auch Pallavicino, daß die Chorzeit der Venezianer vorüber war³⁾.

¹⁾ Auch Amazzoni III 2 käme hier in Betracht, wo Florinda dem Numidio gegenüber immer wieder auf ihr Hauptmotiv:



zurückkommt.

²⁾ Weit kunstvoller ist das imitatorisch gehaltene Schlußquartett in P. A. Zianis »Annibale« (1661).

³⁾ Zu den seltenen Ausnahmen aus Pallavicinos Zeit gehören Rovettinos »Amori di Apollo e Leucotoe« (Venedig 1663) mit ihren Chören I 3 (Hore matutine) und 20 (Najadi ed Amadriad). Auch an Duetten und Terzetten ist dieses Werk besonders reich.

- Die musikalische Sprache der komischen Figuren endlich ist der Pallavicino eigene flotte, schwungvolle Volkston. Das Bestreben, humoristisch zu wirken, gibt sich am deutlichsten in einer freieren und beweglicheren Formgebung kund. So läßt sich im Diocleziano (I 8) die Amme Lisa folgendermaßen vernehmen:

Sem-plici - cet - ta gio - ven - tù mal ac - cor - ta an - cor non sa. Im - pa - ri da Gio - ve l'a - man - te in - fe -

li - ce se in o - ro gli piove, sol go - de fe - li - ce. Bel - lezza allor, bel - lezza allor giam - mai ri - tro - sa fa.

Auch die Szene Bassiano III 8, wo Euristeo ein griechisches, Bassiano aber ein spanisches Lied anstimmt, findet einen solchen Abschluß voll drastischer Freiheit:

Bass. Se non mi vuol la bel - la mia, pa - zien - za! Ah! ah! ah!

Eur. La bel - la mia se non mi vuol, pa - zi - en - za! Ah! ah! ah!

Per - chè si ri - de? Co - me? Non vo - gliu udir - ti! O - là! Pie - tà, pie - tà, che

Si - gnor, i - o ... Per - don, perdon, pie - tà, pie - tà!

sem - pre di Lu - cil - la ti la - scio

Il gio - vin è Ga - le - no! E do - ve?

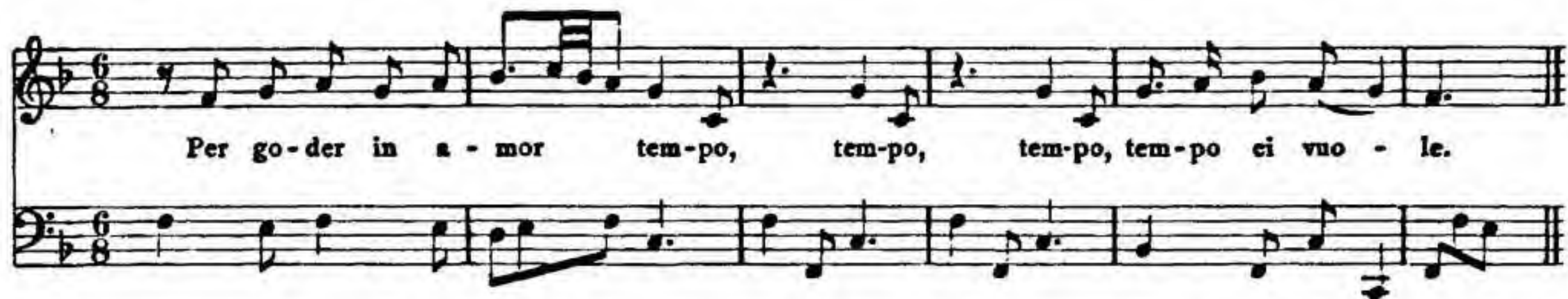
Auch kommt es vor, daß die eine komische Person die Melodie einer andern aufgreift und in ihrem Sinne weiterbildet, vgl. im Demetrio I 25 die Arienanfänge Gelliros und Ergistas (s. oben).

Die eigentlichen musikalischen Buffowirkungen sind allerdings bei Pallavicino ziemlich spärlich. In der Arie Alindos (Bassiano II 10) wirken die zerhackte Melodik, die Imitation des Basses⁷⁾ und des rasche Tempo (»Allegro quanto si può e stretto«) zu einer solchen zusammen:

⁷⁾ Ähnlich in Delios Arie »Chi vuole inammorarsi« (Amazzone corsara II 12).



Ein behäbiger Humor spricht in Alindos Arie (Messalina II 17) aus der emphatischen Wiederholung des Wortes »tempo« mit dem Quintenschritt:



In anderen Fällen greift Pallavicino auf die auch später sehr beliebte primitive Melodik zurück. Hieher gehören die Tonwiederholungen in der Arie des Delio (Amazzone corsara II 6):



das Herumreiten auf einem und demselben Motiv:




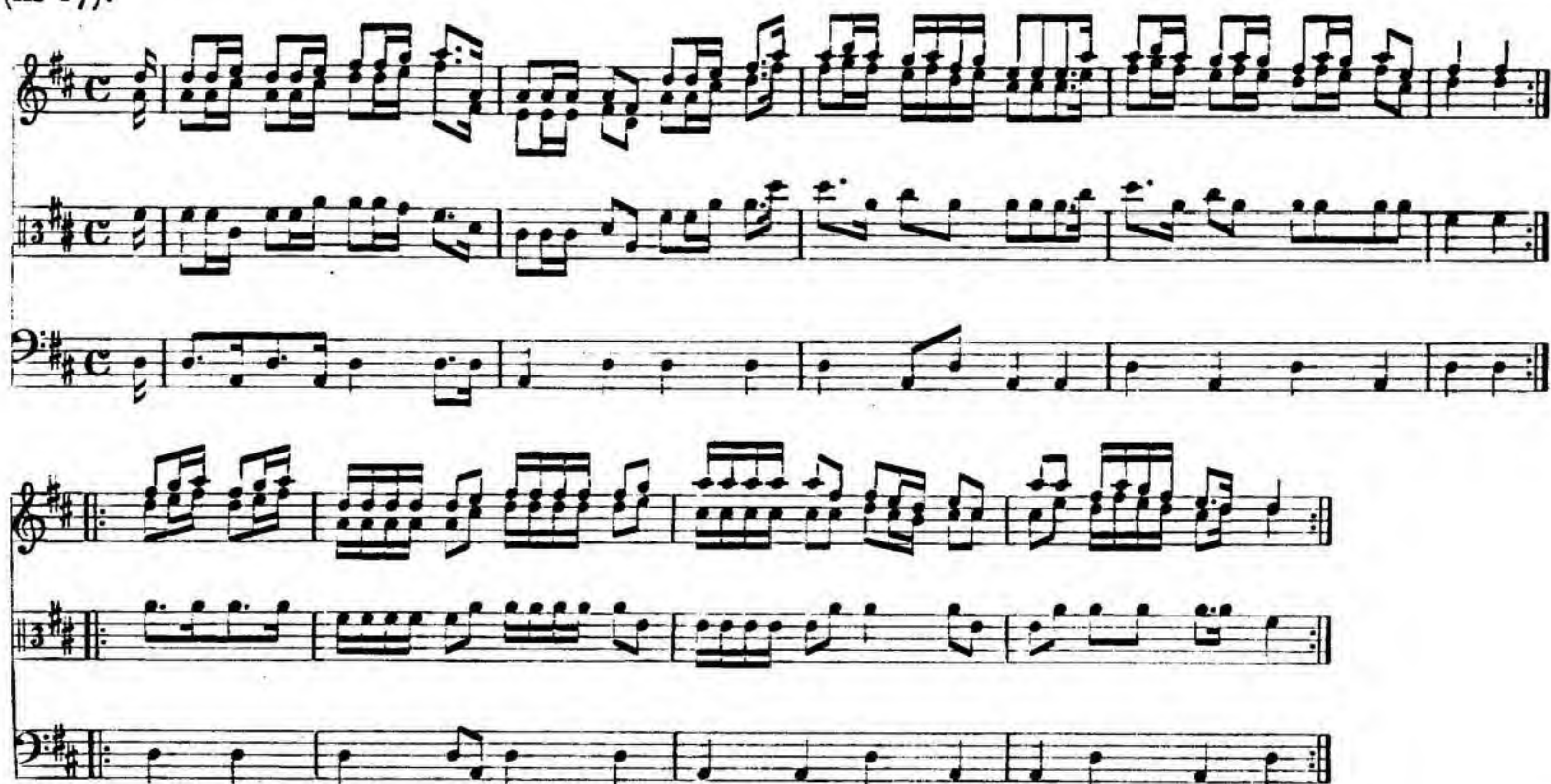
in Irenas Arie Amazzone corsara III 17 und dgl. Im Allgemeinen aber zeigt sich doch, daß die Komik nicht zu den stärksten Seiten von Pallavicinos Talent gehörte. Die meisten seiner Zeitgenossen waren ihm hierin entschieden überlegen. Man denke nur z. B. an M. A. Zianis »Alessandro Magno« (1679) mit seiner echten, ungenierten Buffomelodik in den komischen Episoden, und namentlich an die schlagenden Wirkungen, die dieser Meister mit der Koloratur zu erzielen versteht. Pallavicino aber konnte es in schwachen Stunden vorkommen, in hochernsten Situationen einem unfreiwilligen Buffoton zu verfallen. So singt in der Amazzone corsara II 14 der in seinem Empfinden aufs Tiefste verletzte Olmiro:



Offenbar wurde der Komponist hier das Opfer seines Dichters, der an dieser Stelle einen der sonst nur in der Buffokunst üblichen Ausfälle gegen die Weiber für passend fand.

In den ernsten wie den komischen Partien beweist sich Pallavicino aber vor allem darin als echten Venezianer, daß er innerhalb der einzelnen Szenen möglichste Freiheit und Abwechslung in der Gestaltung anstrebt. Auch hierfür liefern die älteren Opern zahlreichere und packendere Belege als die jüngeren, so z. B. gleich die erste Szene des »Demetrio«, die mit einem fanfarenmäßigen, auf Tonika- und Dominantharmonie aufgebauten Duett zwischen Clistarco und Seleuco »Demetrio all' armi« beginnt. Es ist ziemlich breit ausgesponnen, dann folgt nach einem aufgeregten Rezitativ ein zweites, knappes Duett: »Cadrà in questo dì«, worauf beide plötzlich wieder in ihr »Demetrio all' armi« zurückfallen. Auch die Anfangsszene des »Enea« führt mit ihrer wirkungsvollen Beschwörung des Fato durch Venus gleich in medias res.

Die Sinfonien, die Pallavicino neben den Ritornellen im Verlaufe seiner Opern bringt, dienen mit einer einzigen Ausnahme alle der Schilderung äußerer Vorgänge. Hierher gehören zunächst die stehenden Kampf- und Schlachtsinfonien, in der Regel zweiteilig (Demetrio III 14 auf den bekannten Rhythmus ; Amazzoni II 5 mit Streichertremoli; Enea I 9), dann die ausgesprochenen Fanfarenstücke (Amazzoni III 10, Enea III 16; beide nur von Trompeten und Pauken ausgeführt), endlich Stücke dekorativer Art, Festmusiken, wie die kurze Sinfonie, die im Diocleziano II 16 den prunkvollen Aufzug des Helden und seines Gefolges »sopra macchina« begleitet, oder die den Aufzug des Sultans verkündende Sinfonia in den Amazzoni III 10. Als Beispiel möge die den Hochzeitszug Alfos in der »Amazzone corsara« begleitende, wohl von Trompeten und Pauken ausgeführte »Sonata« dienen (III 17):



Eine ähnliche Aufgabe erfüllt die vierstimmige Sinfonie, die in der Schlußszene der »Messalina« das Erscheinen der Friedensgöttin ankündigt. Einer bestimmten Gattung gehören die beiden fünfstimmigen Unterweltssinfonien des »Gallieno« an (I 23 und II 20, vgl. oben), sowie die fünfstimmige Schlummersinfonie Diocleziano I 10. Eine Tafelmusik von zehn Takten, unter der Bezeichnung »suonata grave per la mensa«, enthalten die Amazzoni II 18 kurz nach dem Auftreten des Sultans. Daß sich Pallavicino in diesen Sinfonien gelegentlich aber auch ganz bestimmte tonmalerische Aufgaben gestellt hat, ist bei der »Chimera« des »Bassiano« bereits bemerkt worden. Dieselbe Oper enthält (I 7) außerdem noch eine Sinfonie »de' campanoni«, ein Glockenstück, dessen Baß nur die beiden Töne D und A aufweist.

Die in den Opern vorkommenden, häufig die Akte beschließenden Tanzsätze, der Form nach überwiegend zweiteilig, bieten nichts Besonderes¹⁾. An der Giga (Demetrio I 13) fällt der $\frac{3}{4}$ Takt auf; sie ist fugiert und hat zwei selbständige Teile. Hier ihr Anfang²⁾:



Die größte Bedeutung kommt auch bei Pallavicino den Anfangssinfonien zu³⁾. Was zunächst ihre Stellung zu den Opern selbst anbetrifft, so sind die zum »Diocleziano« und »Enea« mit der ersten Szene motivisch verbunden. Jene wiederholt ihren Schlußteil am Ende der ersten Szene, diese leiht den Baß ihres zweiten Teils der ersten Szene als Ostinatobaß. Die übrigen Sinfonien sind thematisch der Oper gegenüber durchaus selbständig; dagegen lassen sich geistige Beziehungen, wenn auch allgemeiner Natur, unzweifelhaft feststellen. Formell bekunden schon diese wenigen erhaltenen Stücke eine Mannigfaltigkeit, die die Herausstellung einer bestimmten Grundform einfach unmöglich macht. Die Merkmale der Übergangszeit sind ihnen allen deutlich aufgeprägt: das Alte schimmert noch in getrüübter Form hindurch, dabei werden auf der Suche nach dem Neuen bei den verschiedensten Gattungen Anleihen gemacht. So kreuzen sich Bestandteile aus der älteren Opernsinfonie beständig mit solchen aus der französischen Ouvertüre, aus Konzert und Suite⁴⁾.

Gleich Pallavicinos älteste Sinfonie, die des »Demetrio«, trägt ein sehr buntscheckiges Gepräge. Sie ist vierstimmig; die Instrumente sind, wie zumeist in dieser Zeit, nicht genannt. Die oberste Stimme ist im Sopranschlüssel notiert. Dann folgen zwei im Violin- und eine im Baßschlüssel. Der Satz selbst weist auf Streichinstrumente hin. Das langsame Tempo der Ecksätze (elf Takte Grave und acht Takte Adagio) deutet noch auf den älteren Brauch zurück. Dagegen nähert sich das Hauptmotiv des ersten Grave mit seiner Punktierung:



der französischen Art. Es wandert vom 6. Takt an in den Baß. Dem Grave folgt ein ausgeführtes, sicilianoartiges Affettuoso (*A*-moll $\frac{6}{8}$) mit Fugierung:



wobei auf die Verwandtschaft des kontrapunktierenden Motivs mit dem Hauptmotiv des Graves hingewiesen sei; auch hier übernimmt schließlich der Baß mit dem Hauptthema die Führung. Dann

¹⁾ Es sind die Balli: de' gladiatori (Vespasiano III 19), de' paggi e pazzi (Diocleziano I 23), de' Persiani (ib. II 18), der Ballo Giga (Demetrio I 13), die Danza (Amazzoni II 18), sowie die nicht näher benannten Sätze der Amazzone corsara I 11, 18 und II 17.

²⁾ Die Giga in M. A. Zianis Alcibiade II 1 im $\frac{3}{8}$ Takt bringt nach späterem Brauch im 2. Teile das Thema in der Umkehrung.

³⁾ Zum »Vespasiano«, »Gallieno« und zur »Adalinda« fehlen sie, vgl. das oben über die Prologe Gesagte.

⁴⁾ Vgl. H. Botstiber, Geschichte der Ouvertüre, Leipzig 1913, S. 26 ff. und A. Heuß a. a. O.

folgen fünf Takte C-dur C , ohne Tempoangabe, doch zweifellos in langsamem Zeitmaß, als Überleitung. Ihnen schließt sich ein längerer fugierter Satz (C-dur C Presto) an, dessen Anfang:



an die raschen Sätze des Konzerts erinnert. Dann beschließt das genannte Adagio, in A-moll beginnend und in C-dur schließend, das Stück, das somit unter beständigen scharfen Gegensätzen von der feierlichen Stimmung des Anfangs stufenweise bis zu kräftiger Ausgelassenheit fortschreitet, um zum Schlusse wieder in die ernste Stimmung zurückzukehren.

Ein ganz anderes Gesicht trägt die Sinfonie des »Diocleziano«, schon deshalb, weil sie ganz auf das Konzertieren einer Solotrompete mit dem sechsstimmigen Streichorchester angelegt ist. Dem Charakter nach lehnt sich der erste Teil an die Cavallischen Fanfarensätze an:

Das Konzertieren besteht hier, wie auch im zweiten Teil, in der Aufnahme der von der Trompete vorgetragenen Motive durch das Streichorchester. Der prunkvolle Satz umfaßt 13 Takte, dann beginnt die Trompete den zweiten, rascheren Teil mit folgendem kraftvollem Thema:



Diesem Kernsatz der Ouvertüre folgt dann noch ein dritter Teil von nur zwölf Takten im $\frac{6}{4}$ Takt, der durch seine ausgesprochen tanzmäßige Art auf die Suite hinweist; Soloinstrument und Orchester treten hier zusammen⁷⁾. Es ist ein ganz ausgesprochen kriegerisches Bild, das dem Komponisten bei diesem Stücke vorgeschwebt hat; erst im dritten Teile macht die Kampf Stimmung einem Tone gemäßigter Freude Platz.

Die Sinfonie des »Enea« nähert sich am meisten der französischen Form. Sie beginnt mit einem wuchtigen, punktierten Grave:



dann folgt ein imitierend einsetzendes Allegro in dreiteiliger Form:



Nur ist die Fugierung dabei nicht streng durchgeführt. Die ganze herbe und teilweise finstere Stimmung ist auf die folgende Beschwörungsszene berechnet.

Die dreistimmige Sinfonie der »Amazzoni nelle isole fortunate« hat als Kernstück wieder einen Suitensatz, nämlich eine Sarabande von 15 Takten in *D*-moll. Voran geht ihr ein zweiteiliges, feierliches Largo in *F*-dur mit dem Beginn:



Den Schluß der Sinfonie bildet ein sehr strenges Grave in *F*-dur von nur sechs Takten. Es liegt ein merkwürdig herber und starrer Zug über dem ganzen Stück, der nur durch die Melancholie der Sarabande etwas gemildert wird.

⁷⁾ Auch hier berührt sich Pallavicino wieder mit dem älteren Ziani, vgl. dessen ganz ähnlich gebaute Sinfonie zum »Candaule« (1679), für die Pallavicinos Sinfonie vielleicht das unmittelbare Vorbild war.

Auch die vierstimmige Sinfonie der »Messalina« beginnt mit einem Grave von zehn Takten, daran schließt sich ein längeres, aber nicht fugiertes Allegro mit zwei selbständigen Teilen. Der erste ist durch laufende Achtelgänge in den Violon, der zweite durch ein konzertierendes, glitzerndes Sechzehntelspiel der beiden Violinen gekennzeichnet. Sollte darin ein Hinweis auf die gegensätzliche Wesensart der beiden Hauptfiguren Claudio und Messalina liegen? Auch hier hat sich übrigens der Komponist wieder der Suite erinnert, denn er läßt diesem Hauptstück der Sinfonie noch einen dritten, tanzmäßigen Satz folgen.

Am meisten fesselt nach Form wie nach Inhalt die Sinfonie des ja auch sonst durch allerhand instrumentale Kühnheiten ausgezeichneten »Bassiano«. Offenbar hat dem Komponisten dabei der Gedanke an den Untertitel der Oper »il maggior impossibile possibile« die Feder geführt, denn der Überraschungen bringt dieses Stück besonders viele. Es beginnt mit dem herausfordernden Ruf:



der acht Takte hindurch fortgesponnen wird. Ihm folgt ein längerer, getragener A-moll-Satz. Da scheucht uns der Beginn des dritten Teils:



unsanft aus der nachdenklichen Stimmung auf. Bald springt das punktierte Motiv hinunter in die Bässe, das ganghafte hinauf in die Violinen. Aber nicht genug damit: plötzlich stürmen Triolenfanfaren herein und führen den Teil aufgeregt zu Ende. Ein ganz unvermutetes Echo erweckt dieses grelle Bild in dem kurzen vierten Teil mit seinen schweren Seufzern:



und seinem fragenden Schluß auf dem E-dur-Akkord. Die Antwort gibt der auch modulatorisch überraschend einsetzende Schlußteil mit dem aus der Zeit Händels bekannten Motiv:



das hier den Charakter bizarren Eigensinnes annimmt. Aber auch hier verläuft die Entwicklung nicht regelmäßig: bald reißen neue Gebilde, aufgeregte, schwirrende Sechzehntelfiguren das Heft an sich

und führen das Stück in voller Erregung zum Abschluß. Trotz des jähen Stimmungswechsels, der den Hörer kaum zu Atem kommen läßt, und trotz aller Mannigfaltigkeit der Gestaltung liegt dem Ganzen doch ein wohlüberlegter Plan zugrunde. Der Gegensatz, auf den das erste Satzpaar angelegt ist, verschärft sich im zweiten aufs äußerste; Gegensätze, wie sie im dritten und vierten Teil aufeinander platzen, sind selbst für die an Stimmungswechsel reichlich gewöhnte venezianische Zeit eine beträchtliche Leistung. Im Schlußsatz aber fällt die Entscheidung zugunsten des kraftvollen Jubels. Für unsere heutige, um mit R. Wagner zu reden, an eine »Kunst des Übergangs« gewöhnte Zeit mag eine derartige, zudem noch mit echt venezianischer Knappheit und Drastik ausgeführte Darstellung eines seelischen Prozesses etwas Befremdliches haben, die damalige dagegen, die eben mit Riesenschritten dem ersten Höhepunkt der Instrumentalmusik in Konzert und Suite zusteuerte, mochte gerade in Stücken dieser Art einen kräftigen Fortschritt im instrumentalen Ausdruck erblicken. Sie hat aber jedenfalls zugleich auch das in dieser Sinfonie steckende bizarre Element erfaßt. Es liegt nicht allein in dem demonstrativen Umschlag der Stimmung in den fünf Sätzen, sondern namentlich in dem unvermittelten Wechsel der Ideen innerhalb des dritten und fünften Teils, wo sich statt eines ordnungsmäßigen Verlaufs mit einem Male ganz unbekümmert neue Motive einstellen. Dieser Charakter stimmt aber vorzüglich mit dem zwischen Tragik und Komik, Phantastik und drastischem Volkston merkwürdig hin und her schwankenden Wesen der ganzen Oper überein.

Ein Stück von ganz allgemein festlich-heiterem Charakter ist die fünfstimmige Sinfonie der »Amazzone corsara« in drei Sätzen¹⁾, deren Folge: rasch — langsam — rasch an die spätere neapolitanische Sinfonie gemahnt. Dem inneren Bau nach freilich sind die Sätze nichts weniger als neapolitanisch: dem glänzenden, auf einem Trompetenmotiv aufgebauten ersten Allegro folgen zwei um die Hälfte kürzere Sätze, eine sanft wiegende Sarabande idyllischen Gepräges und ein feurig erregtes Allegro, beide offenkundige Absenker der Suite²⁾. Im allgemeinen zeigt diese Sinfonie ihren Vorgängerinnen gegenüber nach Form und Inhalt dieselbe Abnahme an Gehalt, die der ganzen Oper eigen ist. Aus der Mehrzahl der Sinfonien Pallavicinos geht hervor, daß der Meister einen Zusammenhang zwischen ihnen und der Oper angestrebt hat. Motivisch ist dies zwar nur in zwei Fällen nachzuweisen, aber auch in den übrigen Sinfonien beweist schon die Verschiedenheit der Gestaltung, daß der Komponist jedem einzelnen seiner Stoffe selbständig gegenübertrat. Auch hierin zeigt sich somit noch die aller Schablone abholde Gestaltungsfreiheit des Venezianers.

Alle bisherigen Darstellungen der späteren venezianischen Opernsinfonie suchen zwei Richtungen herauszustellen, eine, die auf die französische, und eine, die auf die neapolitanische Ouvertüre lossteuert, jedoch stets mit dem Vorbehalt, daß beide von dem Endziel erheblich weit entfernt geblieben seien. Auch Pallavicinos Sinfonien ändern an diesem Sachverhalt nichts. Will man bei ihm bestimmte formale Unterschiede machen, so kommt man auf zwei Gruppen. Die eine folgt dem System des Kleinbaues, das wir auch sonst in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, namentlich im Konzert, antreffen: sie reiht eine größere Anzahl von kleineren Sätzen aneinander (so der »Demetrio« vier, der »Bassiano« fünf). Die andere Gruppe beschränkt sich auf eine geringere Anzahl von Sätzen, verstattet ihnen dafür aber eine breitere Ausführung (vgl. die zweisätzige Sinfonie des »Enea« und die dreisätzigen des »Diocleziano«, der »Amazzoni« und der »Messalina«). Ihre Grundform ist der französischen Art verwandt: langsamer — rascher Satz mit breiterer Ausführung des raschen in zwei- oder dreiteiliger Form, aber ohne die streng durchgeführte Fugierung der Franzosen. Daß in zwei Fällen, im »Diocleziano« und in der »Messalina«, dieser zweisätzigen Form als Anhang noch ein Tanz-

¹⁾ Über sie vgl. A. Heuß, Sammelbände der IMG. IV, 419 und 448 und F. Berend a. a. O., S. 160.

²⁾ Bemerkenswert ist im 1. und 3. Satz die lapidar wirkende Vergrößerung der Hauptthemen gegen den Schluß.

satz hinzugefügt wird, verdient wegen der darin zum Ausdruck gelangenden steigenden Beliebtheit der Suitenelemente in der italienischen Instrumentalmusik besondere Erwähnung.

Während die Prologe in ihrer Ausführung durchaus mit den übrigen Stücken übereinstimmen, zeichnen sich die Epiloge durch ein glänzendes äußeres Gewand aus. Vor allem ist hier der Platz bravourmäßiger, konzertierender Trompetenarien, wie z. B. der der Apparenza in den »Amazzoni«.

Pallavicino war einer der angesehensten Opernkomponisten seiner Zeit. Viele seiner Opern hatten das für damalige Verhältnisse außergewöhnliche Glück, an verschiedenen Orten aufgeführt zu werden und das Textbuch für die Aufführung des »Bassiano« in Modena (1683)¹⁾ rühmt in seinem Vorwort an den Leser das Werk mit folgenden Worten: »Quello che di singolare ti devo far osservare si è la musica del sig. Carlo Pallavicino armonico prodigio de' nostri tempi quello che anco nell' anno presente con nuovo superbissimo portento della sua virtù rende estatiche le più fine intelligenze dell' Adria, come nonde in ogni lato veridica la fama.« Dieses Lob hatte seine Berechtigung. Gewiß zeigt seine Kunst, sowohl was Kraft und Vielseitigkeit des Ausdrucks anlangt, deutlich, daß die Hochblüte der venezianischen Oper vorüber war. Allein diese Anzeichen beginnender Schwäche machen sich mehr oder minder bei allen seinen Zeitgenossen bemerklich. Auf der andern Seite aber schützt ihn seine starke Eigenart zur Genüge vor dem Vorwurf eines kraftlosen Epigontums. Erst in seinen letzten Werken beginnt seine Gestaltungskraft zu erlahmen; weder die »Gerusalemme« noch vollends die »Amazzone corsara« geben ein vollständiges Bild dessen, was er in seinen guten Tagen zu leisten vermochte. Ihn den späteren Meistern, die zu den Neapolitanern überleiten, zuzurechnen hieße Nebendinge für die Hauptzüge nehmen. Denn Pallavicino ist dem Kern seiner Kunst nach Venezianer, wie es ja bei seinem ganzen Entwicklungsgang nicht anders sein konnte. Das bezeugen bei ihm die kurz angebundene, oft sehr drastische Art des Ausdrucks, die der Empfindung und Phantasie des Hörers kaum erlaubt bei größeren Bildern zu verweilen, die bestimmte, mitunter geradezu herausfordernde Rhythmik und die starke Betonung des Volkstümlichen. Auch in der Ausführung der herkömmlichen pittoresken Szenenbilder folgt er durchaus dem Geiste der älteren Kunst. Von dieser unterscheidet er sich somit nicht grundsätzlich, sondern nur dem Grade nach. Im Ausdruck ist eine Einbuße an Wahrheit und Mannigfaltigkeit, in der Formgebung eine Verarmung nicht zu verkennen, und zwar tritt diese Wandlung in Pallavicinos Schaffen selbst deutlich zu Tage, am sinnfälligsten in der Behandlung der Arienform und des Rezitativs. Aber auch hier handelt es sich durchweg um abgeschwächtes venezianisches und nicht etwa, wie bei Provenzale, um vorweg genommenes neapolitanisches Gut. Selbst da, wo sich der Komponist am fortschrittlichsten gibt, schimmert die alte Grundlage noch deutlich genug hindurch.

Pallavicino war kein aufs Ernste und Hohe gerichteter Geist vom Schlage Cavallis. Wo die Dichtung strenges Pathos und höchste Leidenschaft fordert, geht ihm nicht selten der Atem aus, er redet da die allgemeine Tonsprache seiner Zeit oder vergreift sich gelegentlich auch recht kräftig im Ton. Überhaupt mangelt ihm die Selbstverleugnung des strengen Dramatikers; er kommt dem Geschmack der Masse auf Kosten des dramatischen Ausdrucks durchschnittlich viel zu sehr entgegen und hat so im Verein mit Meistern wie dem ihm auch sonst geistesverwandten älteren Ziani mit dazu beigetragen, daß die ernstere Dramatik Cavallis und seiner Nachfolger allmählich verdrängt wurde. Ein Vergleich mit Sartorio oder M. A. Ziani ist nach dieser Richtung hin sehr lehrreich. Weist schon dieser allgemeine Charakter seiner Kunst Pallavicino in die Nähe Cestis, so gleicht er diesem auch in der ausgesprochenen Begabung für den Ausdruck des Heiteren, Anmutigen und Innigen, weshalb er auch den volkstümlichen Ton besonders gut trifft. Auch der ritterliche Schwung seines

¹⁾ Auf der Biblioteca Estense in Modena.

Naturells darf nicht vergessen werden; in besonders glücklichen Stunden hatte er ihm Eingebungen von geradezu Händelscher Kraft zu verdanken. Und wie bei anderen gleichgestimmten Naturen, wie z. B. bei Mozart, finden diese Seiten seines Wesens ihre Ergänzung in einem scharf ausgeprägten Talent für das Träumerische, Wehmütige und Resignierte. Ein weiteres Merkmal der Kunst Pallavicinos ist endlich seine hie und da hervorbrechende Neigung zum Pittoresken und Extravaganten, also, wenn man so will, ein revolutionärer Zug. Daß gerade daran die instrumentale Seite (vgl. die Chimera-Sinfonie des »Bassiano«) einen größeren Anteil hat als die vokale, ist bezeichnend. Denn gerade in der Behandlung der Instrumente liegt eines der eigentümlichsten Stücke der Pallavicinoschen Kunst beschlossen. Das ist sicher kein Zufall, denn die gerade damals in kräftigem Vormarsch befindliche Instrumentalmusik vermochte auch den Opernkomponisten eine Menge neuer Anregungen zu geben, während sie im vokalen Teil vor den Neuerungen Scarlattis im wesentlichen vom Erbe der älteren Meister zehrten. Pallavicino hat diese Sachlage wohl erkannt. Seine Sinfonien und noch mehr seine Ritornelle bezeugen aber außerdem noch, daß er die neuen Errungenschaften nicht bloß nach ihrer rein sinnlichen Seite, sondern als Diener des Dramas zu behandeln verstand. Was er hierin geleistet hat, verrät einen feinen poetischen Kopf und hebt sich sehr vorteilhaft ab von dem schematischen Geist, der in der späteren neapolitanischen Ritornellbehandlung herrscht.

Erhalten sind von Pallavicino, und zwar, wenn nichts anderes bemerkt ist, auf der Biblioteca Estense in Modena, folgende Opern in Partitur:

1. Il Demetrio. Text von Giacomo Dall' Angelo (Druck von F. Nicolini). Venedig, Teatro San Moisè 1666.
2. Diocleziano. Text von Matteo Noris (Druck von Nicolini). Venedig, Teatro San Giovanni e Paolo 1675¹⁾.
3. Enea in Italia. Text von Francesco Bussani (Druck von Nicolini). Venedig, Teatro S. Giovanni e Paolo 1675.
4. Gallieno. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, Teatro S. Giovanni e Paolo 1676.
5. Vespasiano. Text von Giulio Cesare Corradi (Nicolini). Venedig, T. San Giovanni Crisostomo 1678.
6. Messalina. Text von Dottor Francesco Maria Piccioli (Nicolini). Venedig, T. San Salvatore 1680.
7. Bassiano ovvero il Maggior impossibile possibile. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giovanni e Paolo 1682.
8. L'Amazzone corsara ossia Alvilda²⁾ Regina de' Goti. Text von G. C. Corradi (Nicolini). Venedig, T. S. Giovanni e Paolo 1686³⁾. Partitur auf der Kgl. Staatsbibliothek in München, Mss. mus. 145.
9. La Gerusalemme liberata. Text von G. C. Corradi, s. den vorliegenden Neudruck.
10. L'Antiope. Text von Stefano Pallavicino. Nachgelassenes Werk, vollendet von N. A. Strungk. Aufgeführt zu Dresden, Febr. 1689⁴⁾. Partitur in der Kgl. Öff. Bibliothek zu Dresden.

Außerdem erwähnt Galvani noch folgende Opern von Pallavicino, die nur dem Titel oder den Texten nach erhalten sind:

11. L'Aureliano. Text von G. Dall' Angelo (Nicolini). Venedig, T. San Moisè 1666.

¹⁾ Das Dedikationsdatum ist der 10. Dezember 1674, weshalb Fétis und Bonlini die Aufführung ins Jahr 1674 setzen. Das Libretto der ersten Aufführung in Venedig erwähnt das Jahr 1675.

²⁾ Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.*, Milano, Ricordi 1878, S. 47 schreibt Alvilda.

³⁾ So Galvani a. a. O. Die Bemerkung der Münchener Partitur »Fatta in Venezia l'anno 1688« ist schon deshalb unrichtig, weil Pallavicino am 26. Januar 1688 gestorben ist.

⁴⁾ F. Berend, a. a. O. 77 f.

12. Il tiranno umiliato dall' amore (= Meraspe). Text von Giov. Faustini (Druck von Bortolo Bruni). Venedig, T. S. Giovanni e Paolo 1667.
13. Il Nerone. Text von G. C. Corradi (Nicolini). Venedig, S. Giovanni Crisostomo 1679.
14. Carlo Re d'Italia. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1682.
15. Il Re infante. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1683.
16. Licinio imperatore. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1684.
17. Ricimero re de' Vandali. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1684.
18. Massimo Puppieno. Text von Aureli (Nicolini). Venedig, T. S. Giovanni e Paolo 1685.
19. Penelope la casta. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1685.
20. La Didone delirante. Text von Ant. Franceschi (Nicolini). Venedig, T. S. Giovanni e Paolo 1686.
21. Amore innamorato. Text von M. Noris (Nicolini). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1686.
22. Elmiro re di Corinto. Text von Vincenzo Grimani (Druck von A. Bosio). Venedig, T. S. Giov. Crisostomo 1687.

Die »Gerusalemme liberata« ging als erste für Dresden komponierte Oper Pallavicinos am 2. Februar 1687 in Szene¹⁾; die Aufführung dauerte fast vier Stunden. Die Armida sang Margherita Salicola, auf die Stefano Pallavicino, der Sohn des Komponisten und der Dichter der »Antiope«, in seinem Vorwort den Leser besonders hinweist. Die Oper erlebte in Dresden vier Aufführungen, ist aber im selben Jahre auch in Venedig aufgeführt worden²⁾; das bei Nicolini erschienene Textbuch enthält die Bemerkung: »La musica è del famoso Sig. Carlo Pallavicini e tanto basti.«

¹⁾ Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I, 292 ff. Leider ist es weder mir, noch Herrn Dr. W. Gurlitt in Dresden, dem ich auch hier für seine Unterstützung freundlichst danke, gelungen, auf den Dresdener Archiven und Bibliotheken neues Aktenmaterial aufzufinden.

²⁾ Im T. San Giovanni e Paolo (Textbuch).

Revisions-Bericht.


Der vorliegenden neuen Ausgabe von Pallavicinos »Gerusalemme liberata« liegen folgende handschriftliche Vorlagen zugrunde:


1. Die vollständige Partitur samt Stimmen auf der Kgl. Öffentlichen Bibliothek in Dresden (im folgenden mit D und St bezeichnet). In der Partitur sind die Arienritornelle nur durch eine bezifferte Baßstimme angedeutet, ebenso sind in den Seccorezitativen nur die Anfangsworte des Textes jeder Szene und Person verzeichnet. Die Bezifferung ist oft sehr ungenau und manchmal fehlerhaft wiedergegeben und noch sorgloser sind die Akzidentien behandelt. Auch die Wahl der Schlüssel wechselt gelegentlich; so ist z. B. die für gewöhnlich im Tenorschlüssel geschriebene Partie des Ardeno mitunter im Baßschlüssel notiert.
2. Die von M. Fürstenau nach D angefertigte Kopie, ebenfalls in Dresden befindlich, mit Verbesserungen und Ergänzungen (im folgenden = F).
3. Die vollständige Partitur in der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums in Brüssel (im folgenden mit B bezeichnet), die auf das Dresdener Exemplar zurückgeht, es aber zu berichtigen und zu ergänzen sucht.

Dazu kommt das auf der Dresdener Kgl. Öffentlichen Bibliothek erhaltene Textbuch, das dem italienischen Text eine deutsche Übersetzung von C. Bernhardt zur Seite stellt. Es bildete die Hauptquelle für die Herstellung des Textes und vor allem für die szenischen Bemerkungen, die die Partituren entweder ganz weglassen oder nur in verkürzter Fassung bringen.


Die abweichenden Lesarten der Handschriften sind folgende:

- S. 5. Die Bemerkung »Sinfonia avanti 'l levar della tenda« steht nur in St; D, B und die Stimme der Viola da collo enthalten die Vorschrift »Grave«. Die Vorschrift »Presto« nur in den Stimmen der 2. Violine und 2. Violetta.
- S. 7, System 3 v. o., Takt 4, erste Note in St fis'. Vor dem Ritornell steht, wie in allen folgenden Fällen, in St der Vermerk »2 mahl«.
- S. 8, Syst. 7 v. o., Takt 5, in D und B letzte Note a.
- S. 9, Takt 3 in D aure.

- S. 11, Syst. 1 v. o., Takt 1—2 in D: 
D'un si pro-de guerrier oh

- S. 14, Syst. 2 v. o., Takt 2, letztes Viertel in St: 

- S. 15, Syst. 3 v. u., Takt 2, höchste Note in D: fis'. Zweite Hälfte dieses Taktes in D: 

- S. 16, Syst. 4 v. o., Takt 1, 2. Hälfte in D: 


- S. 16, Syst. 6 v. u., T. 2 fehlt in D »Argante«.

- S. 18 stehen in D vor der Arie die auf einen andern Text im Rezitativ hinweisenden Worte »viva vezzosa«. Ebenso steht vor der Arie: »Alla 4^{ta}«, unter dem Baß: »Vers 2.«

- S. 19, Syst. 2 v. o. steht p, sowie der Vermerk »3 mahl«. Die Stimmen notieren stets die Wiederholung durch 3 ohne Rücksicht auf den Takt.


- S. 20, Syst. 3 v. u., Takt 3, letztes Achtel in D: d.

- S. 21, Syst. 4 v. u., Takt 4 bis zur Hälfte des folgenden Taktes in D im Tenorschlüssel notiert.

- S. 23, Syst. 6 v. u., Takt 2, 2. Hälfte in D: 

- S. 25, Syst. 3 v. u., Takt 5 in D sehr undeutlich. Hier nach der Parallelstelle restituiert.


- S. 25, Syst. 3 v. u., Takt 5, das 4. Achtel in D und St: a. Die ganze Arie ist in der Viola-da-collo-Stimme im 3/4 notiert.


- S. 26, Syst. 1 v. u., Takt 3, 2. Hälfte in D: 

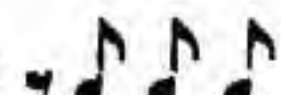
S. 27, Syst. 4 v. o. Nach Takt 2 sind überall zwei Takte eingeschoben:



Der Text fehlt, läßt sich auch aus dem Textbuch nicht ergänzen, da hier Arideno unmittelbar auf das Folgende übergeht. Der Herausgeber hat nur die letzte Baßnote *e* (auf S. 27) in *f* geändert.

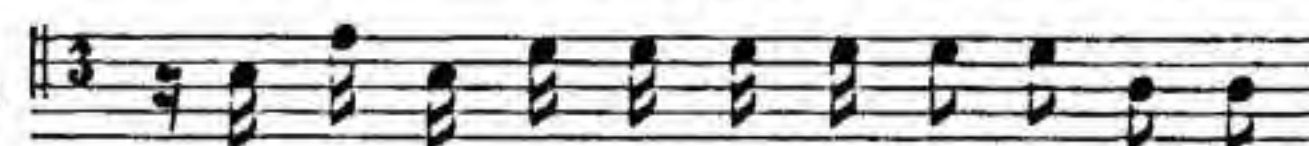
S. 27, Syst. 4 v. o., Takt 2 lautet in den Handschriften: 
co - me con destra ar - ma - ta, guer-rier ver

S. 27, Syst. 7 v. o., Takt 1 (nach dem Einschiebsel) lautet in den Handschriften: 
rier per te sen vie-ne

S. 28, Syst. 4 v. o., Takt 2 Anfang in D: 

S. 29. Von »suoi piedi« an drei Takte hindurch in D im 2/4 notiert.

S. 30 bemerkt Fürstenau von der Arie: »singt Rambaldo plötzlich Tenor?«

S. 33, Syst. 7 v. o., Takt 2 in D: 

S. 36, Takt 10, Worte in D: stanza d'irne etc.

S. 37, Syst. 7 v. u., Takt 3, 3. Viertel in D: g.

S. 38, Syst. 6 v. u., Takt 2, die beiden letzten Achtel in D: c'.


S. 39, Syst. 9 v. o., Takt 2, sechstes Achtel in D: A, in Viola da collo H.

S. 39, Syst. 7 v. o., Takt 3, drittes Achtel in D fis'.

S. 39 ist in D der ganze Mittelteil der Arie im Tenorschlüssel notiert.

S. 39, Syst. 4 v. u., Takt 4, letztes Viertel in D: fis, in Viola da collo: cis'.

S. 42, Syst. 7 v. u., Takt 4, 2. Achtel in Viola da collo: f.

S. 43, Syst. 1 v. o., Takt 3 haben D, B und F: .


S. 43, Syst. 5 v. o., Takt 3 fehlt das letzte Viertel in F und B.

S. 43, Syst. 6 v. u., Takt 3, das $\frac{1}{2}$ nur in B.

S. 44, Syst. 3 v. u., Takt 2 hat das letzte Viertel in D und F keine Bezifferung.

S. 47. Anfang in D, B und F dem Tancredi zugeteilt.


S. 47, vorletzter Takt. B: pietà statt beltà.


S. 50, Syst. 9 v. o., Takt 2 in D: 

S. 52, zweitletzter Takt, erste Hälfte in allen Vorlagen ohne Text. Auch das Textbuch gibt keinen Anhaltspunkt.

S. 57, Arie. Die Bezifferung nach D. In B fehlt sie ganz, in F zum Teil.

S. 59 letzter Takt im Textbuch Giorni statt Die.

S. 60, Syst. 1 v. o., Takt 2 in den Handschriften: 
(Silbe però überzählig!)

S. 60, Syst. 3 v. u., Takt 3 in D: 

S. 63. Bei der Arie hat D Tromba vorgeschrieben; der Part ist aber nicht eingezeichnet.


S. 64. Im Ritornell, ist die 2. Violine in F und St im Altschlüssel notiert und geht bis fis herab. Deshalb haben B und die Neuausgabe die Stimmen von Viol. 2 und Violetta 1 vertauscht.


S. 64, Syst. 4 v. o., Takt 4, 5. Achtel in St: cis'.

S. 65, Syst. 7 v. u., Takt 1, 3. Achtel in St: g'.

S. 66. Ballo. In D fehlt die Continuostimme. F läßt das untere System frei und bemerkt: »fehlt der Baß«. B bemerkt nichts Besonderes. Die Stimme von Violetta 2 ist von anderer Hand eingeklebt.


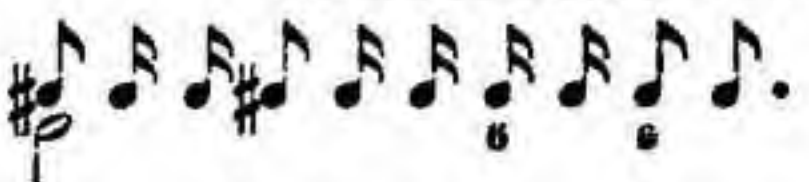
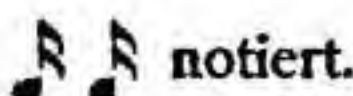

S. 66, Syst. 10 v. o., Takt 4, letztes Achtel in St: f'.

S. 66, viertletzter Takt, in Viol. 2 und den beiden Violetten in St im letzten Viertel: .


S. 72, Syst. 4 v. o., Takt 1. Anordnung in D: 

in F und B: 

S. 73. Die Bemerkung »percote« etc. fehlt im Textbuch.

- S. 74. Die Arie ist in D im $\frac{6}{8}$ notiert, in St. im $\frac{3}{8}$.
- S. 75, Syst. 6 v. o., Takt 4, 2. Achtel in F und D: e; B korrigiert e mit Bleistift in d.
- S. 75, Syst. 4 v. u., fehlen in St Takt 3 und 7; Syst. 3 v. u. der 5. Takt.
- S. 76. Das Duett in D und St im $\frac{6}{4}$ Takt notiert.
- S. 76. Zwischen *contiene* (*rinchiude*) und *immenso* stehen im Libretto noch die Worte: *in se stesso*.
- S. 79, Syst. 3 v. o., Takt 3 in allen Handschriften erstes Achtel: H.
- S. 79, Syst. 7 v. u., Takt 2. 1. Viertel in der abgedruckten Gestalt in D. Die Viola da collo hat in ihrer Stimme nur das obere c'. Die Bässe bleiben also zunächst im 1. Viertel auf c liegen und beteiligen sich erst im 2. Viertel an dem absteigenden Gang der Viola da collo.
- S. 80. Bezeichnung *Allegro* nur in der ersten Geigenstimme.
- S. 80, Syst. 8 v. u., Takt 1 fehlt in St das \flat .
- S. 81, Syst. 9 v. o., Takt 2. Beginn in D: 
- S. 82, Syst. 7 v. o., Takt 3 in D:  F und B ordnen richtig an.
- S. 82, Syst. 7 v. o., Takt 2 liest D *torto* statt *terso*.
- S. 84, Syst. 7 v. o., Takt 2, in D das 5. und 6. Achtel als  notiert.
- S. 85, Syst. 6 v. u., Takt 2, im Text *ul* statt *ne*.
- S. 86, Syst. 5 v. o., Takt 2 vor d in St ein \sharp .
- S. 86, Syst. 5 v. u., Takt 2, 3. Achtel in St c'.
- S. 87, Syst. 3 v. u., Takt 3, letztes Achtel in B und F mit $\frac{4}{4}$ beziffert, in D unleserlich, anscheinend durchstrichen.
- S. 87, Syst. 5 v. o., Takt 2—4 in St: 
- S. 88, Syst. 5 v. u., Takt 3, 3. und 4. Achtel in St: a h; in F und B mit Bleistift korrigiert. In Viol. 1 fehlt das \sharp in St.
- S. 90, Syst. 4 v. o., Takt 3 fehlt in allen Handschriften das \sharp .
- S. 94, Takt 4. Von hier an in D: F-dur-Vorzeichnung, in F schon 6 Takte vorher (*»piaga«*), ebenso in B, aber vom Anfang der Szene an mit roter Tinte nachgetragen.
- S. 95. Das Ritornell in D und St im $\frac{6}{4}$ Takt notiert. Im 6. Takt des Ritornells fehlt überall das \flat vor e.
- S. 96. Von *»Ferma Clorinda«* an hört in D die D-durvorzeichnung auf. In B und F geht sie noch bis *»arder in altra parte«*.
- S. 98, Takt 4 sind die Schlußnoten in F und B ohne Text (in F mit Bleistift beigeschrieben: *»fehlt der Text«*). Aus D ist nichts zu ersehen, da sie den Text überhaupt nicht vollständig giebt. Im Libretto sind im italienischen Text *»gli rappresenta«* die Schlußworte; die deutsche Übersetzung fügt dagegen noch hinzu: *»und warte meiner allda«*.
- S. 98, Arie, fügen F und B mit Bleistift hinzu: *»NB.* Singt Argante plötzlich Baß?«*
- S. 98, Takt 15 f. im Libretto: *da te sol le leggi*.
- S. 99, Syst. 4 v. o., Takt 3, 2. Achtel in F und B g, in St undeutlich.
- S. 100. Das Ritornell in St im $\frac{3}{8}$ -Takt.
- S. 100. Bei der Arie sollte ursprünglich die Viola da collo, wie sonst gewöhnlich, den Cembalobaß verstärken; indessen ist in ihrer Stimme diese Arie durchstrichen.
- S. 101, Syst. 4 v. o., Takt 2 in D und F ohne \flat .
- S. 101, Syst. 4 v. o., Takt 3 sind die drei letzten Achtel ohne Text. In F ist der Text ausradiert; in D angefangen mit *»al...«* (also den folgenden Worten), aber dann ebenfalls ausgelöscht. In B: *vittoria*.
- S. 101. Das Ritornell ist identisch mit dem auf S. 100 mit einziger Abweichung der Verschiebung des Taktstriches um drei Achtel und folgendem Anfang im Baß:



- S. 102, Syst. 6 v. u., Takt 1 in D: 

- S. 103, Syst. 9 v. u., Takt 1 in allen Vorlagen: , während Tankred sonst im Sopranschlüssel singt.
An - dia - mo


- S. 105. Text im Libretto: *Partirò, ma teco resta
Il mio cor incatenato:
Coll' affetto
Del tuo petto
Sarà sempre il mio legato.*


- S. 106, Syst. 3 v. u., Takt 2, letztes Sechzehntel in D: d".

- S. 111, Syst. 4 v. o., Takt 2 beginnt in D bei »pongasi a nostri« eine neue Zeile. Von da an hört die Vorzeichnung \flat auf, es wären also die drei ersten h' dieses Taktes noch als b' zu lesen. In F und B dagegen beginnt die neue Zeile schon bei »Il fine etc.« unter Aufhebung der \flat -Vorzeichnung.
- S. 112 unten sind bei »La sofferenza etc.« in F und B noch Systeme für die Instrumente frei gelassen, in D nur soweit die Zeile reicht. In St steht nichts.
- S. 117, Syst. 3 v. o., steht in F über dem Altschlüssel die Bleistiftnotiz: »NB. soll wohl Tenorschlüssel sein«, in B: usw.; dazu die Bleistiftnotiz: Tenorschlüssel? Viol. 1 und 2 sind hier in St im Sopranschlüssel notiert.
- S. 119, Syst. 4 v. o., in B von Anfang an in den Altschlüssel übertragen.
- S. 119, Syst. 11 v. o., Takt 4, erstes Viertel in F und D: d' ; in B: es' .
- S. 121, Syst. 1 v. o., Takt 1, 2. Viertel in St: g' .
- S. 121, Syst. 2 v. o., Takt 1, 3. Viertel in D: e' .
- S. 121, Syst. 6 v. u., Takt 3, 3. Triole in D und B:
- S. 122, Syst. 7 v. o., Takt 1 fehlt in allen Vorlagen das \flat .
- S. 122, Syst. 4 v. u., Takt 1—3 fehlt in F und B die Notation.
- S. 123, Syst. 1 v. u., Takt 4 in F und D:
- S. 124, Syst. 7 v. o., Takt 2, 6. Achtel in D c'' .
- S. 125, Syst. 6 v. u., Takt 4 letzte Hälfte in D:
- S. 125, Arie. Die Vorzeichnung \sharp in D und B erst später hinzugefügt, in F und St nicht vorhanden.
- S. 126, Syst. 3 v. o., Takt 1, erste Hälfte in F und B:
- S. 126, Syst. 6 v. o., Takt 1, 4. Achtel in St e .
- S. 127. In D ist der Ballo nicht verzeichnet. Der erste Satz (Bdur) ist in den Stimmen mit Ausnahme der Viola da collo, wo er ganz fehlt, auf besonderen Notenblättern eingeklebt. Der C-dursatz ist in den Stimmen der Violetten auf der Rückseite desselben Blattes, in denen der Violinen und der Viola da collo vor dem eingefügten Blatt ins Stimmbuch selbst am Schluß des 2. Aktes eingetragen. In den Stimmen von Viol. 1 und Viola da collo findet sich die Überschrift »Ballet« mit dem Vermerk: »doppo il Balletto presto«.
- S. 127, Syst. 6 v. u., Takt 5, letztes Achtel in D: b' .
- S. 127, Syst. 4 v. o., Takt 4, zweite Note in D: b .
- S. 130, Syst. 3 v. o., Takt 1, in B und F erste Hälfte:
- S. 131, Syst. 7 v. o., Takt 3 und Syst. 6 v. u., Takt 5. Die halben Noten in D als gebundene Viertel notiert.
- S. 135. Über dem Ritornell steht im Stimmbuch der 2. Geige: »Dieses wird nicht gemacht«.
- S. 136, Syst. 3 v. o., Takt 1, 3. Achtel in D: cis'' .
- S. 137, Syst. 7 v. o., Takt 2 in B:
- S. 137, Syst. 3 v. u., Takt 2 in D:
- S. 138, Syst. 4 v. o., Takt 3, letztes \flat in D: c'' .
- S. 139, Syst. 4 v. u., Takt 2, letztes \flat in allen Vorlagen fis .
- S. 143 in F Bleistiftvermerk: »NB. Vielleicht die schönste Nummer der Oper«.
- S. 144, Takt 6. Die Fermate fehlt in F und B, ebenso in St, wo aber dafür der Takt durch einen Doppelstrich geteilt ist.
- S. 144, Syst. 8 v. u., Takt 2, letzte Hälfte in D:
- S. 145, Syst. 3 v. o., Takt 3 fehlt überall das \sharp .
- S. 145, Syst. 3 v. u., letzte Note überall H.
- S. 147, Syst. 5 v. o., Takt 5, in St erste Hälfte:
- S. 148, Syst. 7 v. u., Takt 1—3 ursprüngliche Fassung:
- Die mit * und + bezeichneten Noten haben in F den Zusatz mit Bleistift: $a?$ $d?$; in B sind sie in diesem Sinne geändert. St hat die richtige Lesart.
- S. 149, Syst. 3 v. o., Takt 2, 1. Achtel überall f .

S. 150, Szene 7, in D als Scena 6 bezeichnet. Ebenso wird bis Sc. 12 einschließlich eine Nummer zu tief gezählt (später 2 Nummern). Die Szenen entsprechen einander folgendermaßen:


| D | Textbuch | B | F |
|---|---------------------|------------------|------------------|
| 7. Senti come | 8. Senti... | wie Textb. | wie Textb. |
| 8. Dove... | 9. Dove... | „ | „ |
| 9. Partissi... | 10. Partissi... | „ | „ |
| 10. Uccidete | 11. Uccidete | „ | „ |
| 11. Grazie al | 12. Grazie al | „ | „ |
| 12. Dalla Magion | 13. Dalla Magion | „ | „ |
| — | 14. Che viddi*) | — | — |
| 13. Di tal gioia | 15. Di tal gioia | 14. Di tal gioia | 14. Di tal gioia |
| 14. Ferma ò crud. | 16. Ferma ò cr. | 15. Ferma ò cr. | 15. Ferma ò cr. |
| ultima: Ove siete | ultima Ove siete | ult. Ove... | ult. Ove... |
| *) Nach D, B und F beginnt hier keine neue Szene. | | | |

S. 150, Syst. 7 v. o., Takt 3, achtes  überall dis⁷.

S. 151, Syst. 9 v. u., 2.  in D: a⁷.


S. 152, Syst. 6 v. o., Takt 4, über e in D Bezifferung 6, aber halbverlöscht, so daß die Absicht sie ganz zu vertilgen, deutlich ist.

S. 152, Syst. 8 v. o., Takt 3, letztes Achtel in St: c⁷.

S. 153, Syst. 3 v. u., Takt 2 in den Vorlagen: 

S. 155, Syst. 7 v. o., Takt 8 fehlt das # vor g in allen Vorlagen, dagegen steht es mit Ausnahme von B vier Takte darauf.

S. 156 in St im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert.

S. 157, Syst. 4 v. o., Takt 2 in D: 


S. 158, Syst. 3 v. o., Takt 2, letztes Achtel in dem Stimmbuch der Viola da collo: D.

S. 158, Syst. 6 v. u., Takt 4, 2. Hälfte in D: gis⁷.

S. 159 in D nur zwei # vorgezeichnet.


S. 160, Syst. 6 v. o., Takt 1, 2. Viertel in D:  ohne Bezifferung, dies dann aber mit Bleistift geändert in: .
Ebenso in F und B.

S. 160, Syst. 1 v. u., Takt 2, in F ursprünglich 3. Viertel: e.

S. 162, Syst. 9 v. u., Takt 1 (nach der 7 pause) und 2 in D: 


S. 163, Syst. 1 v. o., Takt 1, die ersten drei Noten in D: e⁷.

S. 163, Syst. 9 v. u., Takt 1, 2. und 3. Sechzehntel in D: d⁷.

S. 167, Syst. 1 v. o., Takt 2 in F: 

S. 167, Syst. 4 v. u., Takt 2—3 im Textbuch: sono in grembo del piacer.

S. 170, Syst. 7 v. u., Takt 3, letztes Viertel in D: gis.

S. 172, Syst. 6 v. o., Takt 1 ff. Die Triolen überall mit  notiert.



S. 172, Syst. 9 v. u., Takt 4. Die halbe Note in B und D: e⁷.

S. 172, Syst. 4 v. u., Takt 4 fehlt überall das \flat , ebenso im folgenden Takt das \sharp .

S. 174, Syst. 7 v. u., Takt 1. Die 2. halbe Note in D nicht punktiert, aber auch ohne folgende Pause.

S. 175, Syst. 6 v. u., Takt 1 haben alle Vorlagen statt 7 vielmehr $\frac{7}{8}$.

S. 177 fehlt in allen Vorlagen die Vorschrift Da capo.

S. 179, Syst. 2 v. o., Takt 3 haben B und F: , St dagegen: 

S. 180, Syst. 1 v. o., Takt 1, letztes Achtel in D und St: cis.

S. 181. Am Schluß des Rezitativs stand in D ursprünglich noch eine Seccopartie der Armida von $7\frac{1}{2}$ Takten, mit »A piedi« beginnend, die aber mit Bleistift durchgestrichen ist. Ursprünglich schloß sich wohl Gottfrieds Rezitativ S. 182 unmittelbar an.

S. 181, Syst. 3 v. u., Takt 3 in F und D:



S. 182. Die beiden Strophen: Arm.: »Se rido, brillo«, und Rin.: »Se godo, brillo« (S. 183) stehen im Textbuch in umgekehrter Folge.

S. 188, Syst. 2 v. o., Takt 4, 2. Achtel in D: a'.

S. 188. Nach der Arie »In amor ci vuol costanza« steht im Textbuch bis zur Aria: »Signor, sia fregio« folgendes:

Introduttione al Ballo.

Mentre sei Cavallieri vogliono entrare a far stragge nella Città, escono dieci otto Ninfe, danzando, dodici delle quali si fermano in un Sito della Scena.

| | | |
|-------|---|---------------------|
| Tanc. | } | Sù sù alle straggi. |
| Rin. | | |
| Ubal. | | |
| Arid. | | |

Sei Ninfe: Nò nò, alla pace.

Gofred: Sì pace sì.

Gofred.

| | | |
|---------|---|--|
| Rinal. | } | E in questo dì Più brillerà Della pietà L'Astro vivace. |
| Tancr. | | |
| Arm. | | |
| Ubaldo. | | |
| Arid. | | |

Ninfe.

| | | |
|-------|---|-----------------------|
| Tanc. | } | Non più alle straggi. |
| Rin. | | |
| Ubal. | | |
| Arid. | | |

Sei Ninfe: Sì sì, alla pace.

Armida: Signor sia fregio etc.

Einleitung zum Ballett.

Während sechs Ritter in die Stadt eindringen wollen um ein Blutbad anzurichten, kommen achtzehn tanzende Mädchen heraus, von denen zwölf sich an einen bestimmten Ort der Scene aufstellen.

| | | |
|-------|---|----------------------|
| Tanc. | } | Auf, auf zum Morden! |
| Rin. | | |
| Ubal. | | |
| Arid. | | |

Sechs Mädchen: Nein, nein, zum Frieden.

Gottfried: Ja zum Frieden, ja.

Gofred.

| | | |
|----------|---|---|
| Rinal. | } | Und an diesem Tage soll heller strahlen des Mitleids feuriges Gestirn. |
| Tancr. | | |
| Arm. | | |
| Ubaldo. | | |
| Arideno. | | |

Mädchen.

| | | |
|-------|---|------------------------|
| Tanc. | } | Nicht mehr zum Morden. |
| Rin. | | |
| Ubal. | | |
| Arid. | | |

Sechs Mädchen: Ja ja, zum Frieden.

Armida: O Herr, zeig deinen edlen Sinn u. s. w.

In D, B und F sind nach der Arie über dem Baß drei Systeme, zwei im C_1 , eines ohne Schlüssel, freigelassen.

Unter dem Anfang des Basses S. 188 stehen die Textworte »Sù sù alle straggi«. In St steht am Anfang des Stückes: »Segue Ballo cantato e suonato«. Die in B und F in den ersten 8 Takten freigelassenen Systeme der Instrumentalstimmen sind durch Pausen auszufüllen, wie sie sich in St finden. Im Stimmbuch der Viola da collo steht vor diesem Stück nicht: »segue Ballo etc.«, sondern: »Introduzione al Ballo cantato e suonato«. Alle St tragen das Stichwort: »Sù sù alle straggi« unter dem Anfang. Die 2. Violettastimme bringt außerdem den Vermerk »Tenöre«.

S. 188 (Ballett) ist die Violetta II in F und D im Tenorschlüssel notiert; in F tritt später dafür irrtümlicherweise der Altschlüssel ein. B überträgt alles in den Altschlüssel.

S. 190 ist die Singstimme in D im Violinschlüssel notiert.

S. 191. D trägt am Schluß den Vermerk: »Sù sù alle straggi D. C.« In B und F steht: »E in questo dì... da capo« mit dem Zusatz »fehlt«. (Hinweis auf S. 188, wo in B und F ein System freigelassen ist, mit der Bleistiftnotiz »fehlt«.)

LA
GERUSALEMME
LIBERATA,

DRAMMA PER MUSICA,

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO ELETTORALE
L'ANNO MDCLXXXVII.

CONSACRATO

ALL' ALTEZZA SERENISSIMA

Gio: GIORGIO TERZO,

DUCA DI SASSONIA, ELETTORE

DEL S. R. J. &c.

Das
Befreyete Jerusalem,

Drama zur Musica

Darzustellen auff dem

Churfl. Sächf. Theatro/1687.

Dedicirt

Sr. Churfl. Durchl. zu Sachsen

Hn. JOHANN GEORGEN

dem Dritten ꝛc.

D R E S D E N /

Bey des seel. Melchior Bergens / Churfl. Sächf. Hof-Buchdr.

nachgelassener Witwe und Erben 1687.

ALTEZZA SEREN^{ma.} ELETTORALE.

Consacro all' A. V. E. questo Drama, ed in un istesso tempo rivolgo in se stesso un Meandro di Grandezze, si per esser Vostro, perche tragittato dalle scene dell'Adria a' cenni adorati di V. A. come anche, perche nella qui compendiata impresa ebbero la miglior parte i Vostri Grand Avi. Gemono ancora frà le glebe di Gerosolima, conversi in polve, que' Saraceni, che provarono i di lor brandi, e le Vittorie del Mondo Christiano vantano haver le palme più gloriose dalla Casa di V. A. Lo conobbe il Trace la su i campi dell' Austria dal vostro proprio braccio, conservatore de' Regni, quando imporporò col sangue le Glorie di V. A. ed ora con le spade delle Vostre formidabili schiere, chi si promette l'Ungherie, chi l' Impero delle Greche Maremme. Qui ammutisce la penna, poiche ai fatti di V. A. E. è solo degno foglio il Cielo, nè un animo Giovanile è capace di descriver attioni souvra-humane. Troppo ardi, è vero, in adombrare in parte queste pagine cogl' immaturi mei inchiostri, ma fù per legge di chi soura di me ha naturale il Commando. Porgerò in tanto voti alla Fortuna, acciò il vostro orecchio avezzo allo strepito degl' oricalchi guerrieri, si degni d'udire anche i primi dagiti vella mia Musa, e mi dedico.

Di V. A. S. C.

Divotiss^{mo} Humiliss^{mo} Ossequentiss^{mo} Servo
Steffano Pallavicini.

Cortese Lettore.

Non mi persuado che ti dia il core di criticar questo Drama, non solo per esser parto dell' eruditissima penna del Sign. Giulio Cesare Corradi, ma ancora perche deve rappresentarsi sù le venete scene in tutto ammirabili: ma quel ch'è più, nella prattica. Mi pare, che solo haurai occasione di decantare le lo didel tuo Magnanimo Principe, che doppo haver colla Generosa Sua Grandezza attratta dai lidi dell' Adriatico la GEMMA delle scene, canoro prodigio dell' Italia, e del Mondo, sà quì allettare i suoi Vassali, senza scommodarli, con

Durchlauchtigster Chur-Fürst /

Euerer Chur-Fürstl. Durchl. wiedme ich dieses Drama, und zugleich führe ich in sich selber einen Maeander von Großheiten / so wohl / weil es Deroselbigen ist / indem es von den Scenen von Adria, auf den anbethwürdigen Wind E. Chur-Fürstl. Durchl. herüber gefahren: als auch / weil an dem allhie verkürzten Zuge die grossen Vorfahren Derselbigen einen guten Theil gehabt. Es seuffzen annoch unter den Erd-Klößern von Jerusalem / in Staub verkehret / Diejenigen Saracenen / welche Derselben Schneiden erfahren / und die Siege der Christlichen Welt rühmen sich / die ruhmwürdigsten Palmen von E. Chur-Fürstl. Durchl. Hause zu haben. Es hat es der Thracier dort auf den Oesterreichischen Feldern erfahren an Dero eigenem Arm / dem Erhalter der Reiche / als mit ihrem Blut der Ruhm E. Chur-Fürstl. Durchl. bepurpurt worden; und anieko mit dem Degen Dero erschrecklichen Schaaren / hoffet dieser das Ungerland / und jener das Keyserthum der Griechischen See-Ufer. Hier erstummet die Feder / indem für E. Chur-Fürstl. Durchl. Thaten nur der Himmel ein würdiges Blat / und keines Jünglings Gemütthe fähig ist / über-Menschliche Thaten zu beschreiben. Ich habe mich in Wahrheit allzu viel erkühnet / einiger massen zu beschatten diese Blätter mit meiner unzeitigen Dinte: Aber es ist geschehen auf Gebot Dessen / so über mich natürliche Botmäßigkeit hat. Ich wil indessen der Fortuna Gelübde thun / daß Dero zum Besume der Kriegerischen Metallen gewohntes Ohr / Ihm belieben lasse / zu hören das erste Gewinsel meiner Musa, und übergebe mich / als E. Churff. Durchl.

Unterthänigster / demüthigster / gehorsamster Diener
Stephanus Pallavicini.

Bescheidener Leser /

Ich will nicht meynen / daß du dich unterfangen werdest / zu kritisieren dieses Drama, nicht nur / weil es eine Geburt ist der gelehrtesten Feder des Herrn Julii Caesaris Corradi, sondern auch / weil es soll dargestellet werden auff denen Venedischen allerseits wunder-werthesten Scenen: sondern / welches mehr ist / in der Praxi. Mich dünket / ich solte nur Gelegenheit nehmen zu preisen das Lob deines Großmüthigen Fürsten / welcher / nachdem Er mit Seiner generosen Großheit / von denen Adriatischen Ufern das KLEINOD der Scenen anhero gezogen / als das singende Wunder

quelle delitie medesime, che ne lo stesso momento chiamano dall' ultime Terre sù l'Adria la meraviglia. Si ha dovuto aggiungere per necessità alcuni versi, che vedrai postillati co'l segno *. Compatiscili, e vivi felice.

Breve Dilucidatione.

Non si describe l'Istoria del Buglione, sapendo, ch' à tutti è nota. Si dita solo, quello che si suppone, e si finge.

Si suppone che già Gofredo si trovi all' assedio di Gerusalemme: che Armida habbia sfiorato il di lei essercito de' principali Capitani. Che frà Tancredi, et Argante sia seguito il primo duello.

Si finge, che Ubaldo, doppo haver penetrato dal Mago, esser Rinaldo prigionero d'Armida, e havuto il modo di liberarlo, vadi à raguagliarne Gofredo. Che Clorinda desiderando intraprendere in vece d'Argante il secondo duello stabilito con Tancredi il sesto giorno, ed essendoli negato voglia servire il sudetto Argante d'Araldo. Che Argante sia innamorato di Clorinda. Che Rinaldo sogni, esser condotto via dagl' alberghi d'Armida: che Rinaldo si trovi prigionero nello istesso castello, dove si trovana Tancredi. Questi ed altri verisimili, con qualche pospositione di tempo, sono stati necessari, per dar intreccio al presente Drama, intitolato LA GERUSALEMME LIBERATA.

Interlocutori.

| Dalla parte deChristaini. | Dalla parte de' Saraceni. |
|---------------------------|---------------------------|
| Gofredo, | Armida, |
| Rinaldo, | Clorinda, |
| Tancredi, | Argante, |
| Ubaldo, | Rambaldo, Cavallier |
| Arideno, scudiero di | d'Armida, |
| Tancredi. | Un Courrier. |

Personaggi muti.

| | |
|-------------------------------|---------|
| Raimondo, | Guelfo, |
| Sigiero, scudiero di Gofredo. | |

Personaggi, che si tramutano per forza d'incanti.

| | |
|-------------|------------|
| Enrico, | Eberardo, |
| Guasco, | Ridolfo, |
| Guglielmo, | Vincislao, |
| Artemidoro, | Gherardo. |
| Olderico, | |

von Italien und der Welt / auch weiß anhero zu ziehen Seine Vasallen, ohne derselben Beschwerden / mit eben denjenigen Ergötzlichkeiten / welche eben iehund von der eusersten Erde die Wunder des Adriatischen Meeres zu sich rufen. Man hat nothwendig müssen einige Verse hinzusetzen / welche du mit diesem Zeichen * bemercket sehen wirst. Laß dir sie belieben / und lebe glücklich.

Kurze Erleuterung:

Man beschreibet nicht die Historia dessen von Bouillon, wohl wissend, daß sie allen bekant ist. Man sagt nur / was man sehet und tichtet.

Man sehet / daß Gottfried sich schon befinde in der Belagerung von Jerusalem: daß Armida dessen Heer beraubet habe der vornehmsten Helden: daß zwischen Tancredi und Argante der erste Zweystreit geschehen.

Man tichtet / daß Ubaldo, nachdem er von dem Schwarzkünstler erfahren / daß Rinaldo ein Gefangener von Armida sey / und / nach erhaltner Art dessen Entledigung / hingehe / mit Gottfrieden davon zu reden: Daß Clorinda verlangend / anzugehen an statt des Argante den andern mit dem Tancredi angestellten Zweystreit auf den sechsten Tag / nachdem ihr solches verwehret / gesagtem Argante als Herold dienen wolle. Daß Argante in die Clorinda verliebet sey. Daß Rinaldo träume / er sey weggeführt aus dem Quartier der Armida: Daß Rinaldo in eben selbigem Schloß sich gefangen befinde / wo sich Tancredi befindet. Diese und andere Wahrscheinlichkeiten / mit einiger Verrückung der Zeit / sind nothwendig gewesen / dem gegenwärtigen Drama die Verwirrung zu geben / welches das befrehete Jerusalem tituliret worden.

Die Redenden.

| Auff Seite der Christen. | Auff Seite der Saracenen. |
|--------------------------|---------------------------|
| Gottfried, | Armida, |
| Rinaldo, | Clorinda, |
| Tancredi, | Argante, |
| Ubaldo, | Rambaldo, ein Ritter von |
| Arideno, Schildträger | Armida. |
| des Tancredi. | Ein Courrier. |

Stumme Personen.

| | |
|--------------------------------------|---------|
| Raimondo, | Guelfo, |
| Sigiero, Schildträger des Gottfried. | |

Personen / so durch Zauberey verwandelt werden.

| | |
|-------------|------------|
| Henrico, | Eberardo, |
| Guasco, | Ridolfo, |
| Wilhelm, | Vincislao, |
| Artemidoro, | Gerhard. |
| Olderico. | |

SCENE.

Atto primo.

Bipartita: da una parte fuga di paviglioni Christiani, dall' altra fortificatione esteriore. Di lontano le mura di Gerusalemme.

Finimento di selva delitiosa, che termina in un Prato, co'l Castello d'Armida.

Camera d'Armida con letto, e volo d'Amorini.

Colline nevigatè, con Paviglioni Christiani, e fanali accesi.

Atto secondo.

Giardino d'Armida, con spelonca nel mezzo.

Altre colline nevicate, seminate di Cadaveri, ed in lontano le mura di Gerusalemme, con breccia aperta.

Spiaggia di Mare con Molo, e Nave della Fortuna.

Atto Terzo.

Machine militari, con Torre, che s'abbruccia.

Essercito in Marchia per dar l'assalto.

Gerusalemme e Mura infrante, con Alberi dai lati, dove segue assalto, ed espugnatione.

Primo Ballo.

Combattimento di Christiani e Saraceni.

Secondo Ballo.

Di Egitii.

Terzo Ballo.

Di Cavallieri e Zitelle.

Scenen.

Die erste Handlung.

In zwey Theilen: Auff einer Seite die Flucht der Christlichen Zelte / auff der andern eine äußerliche Fortification. Von ferne die Mauren von Jerusalem.

Die Endigung eines lustigen Waldes / so auff eine Wiese ausläufft / mit dem Castell von Armida.

Sammer von Armida mit dem Bett / und Flug der Amorinen.

Hügel bedeckt mit Schnee / mit den christlichen Zelten / und angezündeten Leuchten.

Die andere Handlung.

Garten von Armida, mit einer Grufft in der Mitte.

Andere Hügel voll Schnee / belegt mit Leichen / und in der Ferne die Mauren von Jerusalem / mit einer offenen Breche.

Gegend des Meeres mit einer Mole, und Schiffe der Fortuna.

Die dritte Handlung.

Kriegerische Machinen / mit Thürmen / so man anzündet.

Ein Kriegs-Heer im March zum Sturm.

Jerusalem mit den zerbrochenen Mauren / und Bäumen zur Seiten / worauff folget der Sturm und Eroberung.

Erstes Ballet.

Treffen der Christen und Saracenen.

Das andere Ballet.

Der Ägyptischen Zäuberer.

Das Dritte Ballet.

Der Ritter und Mägdlein.

Sinfonia
avanti 'l levar della tenda.

Sinfonie
vor dem Aufziehen des Vorhangs.

(Grave.)

Violino I.

Violino II.

Violetta I.

Violetta II.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Presto.

The first system of the musical score consists of eight measures. It features a grand staff with five staves: two treble staves, two alto staves, and one bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Below the bass staff, there are fingering numbers: 5, 6, 7, 6, #, 6, 6, 7, 6, #, #, 4, #.

The second system of the musical score consists of eight measures, continuing from the first system. It uses the same grand staff and key signature. The notation continues with similar rhythmic patterns. Below the bass staff, there are additional fingering numbers: 5, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 4, #.

Atto Primo.

Scena I.

Bipartita: da una parte fuga di Padiglioni Christiani, dall'altra fortificazione esteriore, difesa da un grosso de' Saraceni, sopra la quale vedesi **Argante e Clorinda**, con un cannochiale nella destra, che guardano nell'essercito nemico. In lontano le mura di Gerusalemme.

Goffredo in atto malinconico, assiso nel mezzo del di lui Padiglione, circondato da Principi e Capitani.

Erster Akt.

Erste Scene.

In zwei Teilen: auf der einen Seite eine Reihe christlicher Zelte, auf der anderen ein äußeres Festungswerk, von einer Schar Saracenen verteidigt. Auf ihm sind **Argante und Clorinda** sichtbar, die mit Fernrohren das feindliche Heer beobachten. In der Ferne die Mauern von Jerusalem.

Gottfried sitzt mit niedergeschlagener Miene in der Mitte seines Zeltes, von Fürsten und Heerführern umgeben.

(Andante.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Goffredo.

Cemb.

Un' a - cer - ba ri - mem - bran - - - - - za sfor - za
Ein Ge - dan - ke schafft mir Qua - - - - - len und um -

l'al - ma a so - spi - rar, a so - spi - rar,
dü - stert mir den Blick, mir den Blick,

per.chè scema è la spe - ran - - - za che te - nea di tri - on - far,
denn in Nichts fühl ich zer - fal - - - len mei - ne Hoff - nung auf den Sieg,

— di — tri - on - far. Un' a - cer - ba ri - mem - bran - - - - - za
— auf — den Sieg. Ein Ge - dan - ke schafft mir Qua - - - - - len

sfor.za l'al.ma a — so - spi - rar, a — so - spi - rar. Du - ci, v'è no - to,
und um - dü - stert mei - - - nen Blick, mei - - - nen Blick. Feldherrn, Ihr wißt es,

co - me u - na bel - la la - sci - va dei più for - ti cam - pio - ni tri - on - fò col suo guar - do!
wie die tap - fer - sten Hel - den ein lie - be - trunknes Weib durch den Blick ih - res Au - ges be - zwungen.

O di nostr' ar - mi per - di - ta ver - go - gno - sa! Al - me - no vo - i nel e - sem - pio d'Ar - mi - da
Weh die - ser Schmach, die die E - del - sten uns ge - raubt! So laßt denn Ihr durch das Bei - spiel Ar - mi - das

ri - flet - te - te più cau - ti che la vo - ce di don - na è sempre in - fi - da.
Euch zur Vor - sicht er - mah - nen und ver - geßt nicht, daß weib - li - che Schwül - re noch stets ge - tro - gen.

Scena II.

Zweite Scene.

Ubaldo tenendo una verga ed uno scudo fatale nella destra e li sodetti.

Ubaldo, eine Rute und einen Zauberschild in der Rechten und die Vorigen.

Ubaldo.

Si - gnor, ri - tor - ni al vol - to la per - du - ta al - le - grez - za!
O Herr! Es keh - re zu - rück der ent - schwin - de - ne Froh - - mut!

Cemb.

Io so qual au - ra spi - ra Ri - nal - do, e la pos - sanza ot - ten - ni di ren - der - lo a Gof - fre - do.
Ich kenn die Luft, die Ri - nal - do jetzt at - met, und hab die Macht er - run - gen zu - rück ihn Dir zu ge - ben.

Goffredo. Ubaldo.

Ciò ch' u - di - sti dal ma - go, e - spor - ti chie - do. E - gli, che dagl' a - bis - si non in - vo - ca il po -
Was der Zaub - rer Dir kün - de - te, sag uns an. Er, der der un - ter - ird - schen Mäch - te Beschwörung ver -

ter, ma che dagl' a - stri tut - to gli vien, mi dis - se che pri - gio - ner d' Ar - mi - da e - ra l' in - vit - to e -
schmäht und nur von den Ster - nen sein Wis - sen er - hält, ver - kün - de - te mir, daß in den Ban - den Ar - mi - das der Ed - le

Goffredo. Ubaldo.

ro - e. Nu - mi, che sen - tol Al - let - ta - to da cer - ta a - me - ni - tà di si - to,
schmach - tet. Göt - ter, was hör ich! Ihn ver - führ - ten die Rei - se des lieb - - li - chen Gar - tens,

in dol - ce son - no per o - pra dell' in - fi - da s'ab - ban - do - nò l'in - cau - to, e fis - sa l'em - pia
dem sü - ßen Schlummer, be - zaubert von der Fal - schen, gab arg - los er sich hin, da zog die Teuf - lin im

Goffredo.

nel suo va - go sem - bian - te il tras - se, do - ve or lo vez - zeggia a - man - te. For - se mag - a è co -
Bann sei - ner männ - li - chen Schön - heit ihn von dan - nen, der Lie - be mit ihm zu pflö - gen. So ist sie wohl ei - ne

Ubaldo. Goffredo.

stei? Sì, ma d'In - fer - no u - sa l'ar - te es - se - cran - da. E co - me puoi
Zaub - rin? Ja, doch ge - braucht sie der Höl - le teuf - li - sche Kün - ste. Und wel - che Mit - tel hast

Ubaldo.

vin - ce - re, U - bal - do, tu gl'in - can - ti suo - i? A que - sta ver - ga, a que - sto scu - do fa - tal che
Du, mein U - bal - do, den Zau - ber sieg - reich zu ban - nen? Mit die - ser Ru - te und die - ses Schil - des zaub - ri - schem

Goffredo.

mi - ri l'au - to - ri - tà fu da - ta. Mo - vi dun - que ver lei la destra ar - ma - -
Glanz bin ich ih - rer Kraft ge - wach - sen. So ver - such's ge - gen sie mit Dei - nen Waf - -

Ubaldo. Goffredo.

tal! Già mac - cin - go al par - tir. Sap - pi che lun - ge dal - le ten - de La - ti - ne
fen! Ich be - rei - te mich zu gehn. Wis - se, daß fern von den la - tei - ni - schen Zel - ten auch

Ubaldo.

er - ra Tan - cre - di anch' es - so. D'un si pro - de guer - rier oh gran - de ec - ces - so!
 Tan - kred sich un - stüt um - her - treibt! O welch schmä - hlich Ver - gehn ei - nes Hel - den wie er!

Goffredo. Ubaldo.

Per tal ca - gion lan - gui - sce l'im - pre - sa di Si - on! Fa co - re, spe - ra con tri - on - fo sì
 Aus sol - chen Grün - den stockt un - ser Zug ge - gen Zi - on! Sei standhaft, gib die Hoff - nung nicht auf, daß der

de - gno di co - ro - nar - ti il cri - nel! Tua si fa - rà l'al - ta con - quista al fi - ne!
 Lor - beer des Sie - ges Dich noch sie - ret! Dir fällt sie zu am En - de, die hei - li - ge Fe - stel

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Ubaldo.

Basso.

Cembalo.

Chi pu - gna per il ciel, in ter - ra vin - ce - rà,
 Wer kämpft für Got - tes Ehr, den fällt kein ir - disch Schwert,

in ter - ra vin - ce - rà, vin - ce - rà, vin - ce - rà, vin - ce - rà,
den fällt kein ir - disch Schwert, den fällt kein ir - disch Schwert,

vin - ce - rà, vin - ce - rà, vin - ce - rà!
den — fällt — kein ir - disch Schwert!

Com.
Drum

(Fine.)

bat - ta, com - bat - ta pur fe - del, che la vit - to -
kämp - fe, drum kämp - fe, sa - ge nicht, bis Dir der Sieg

ria hav - rà.
ge - währ!

D.C.

Scena III.
Goffredo e Soldati.

Dritte Scene.
Gottfried und Soldaten.

Goffredo.

Al-le vo-ci d'U-bal-do l'al-ma si ri-con-so-la, e quel-le spe-me, che lan-gui-da poc' an-zi e
Die-se Wör-te U-bal-dos gie-ßen mir Trost in die See-le, es kehrt die Hoff-nung, die e-ben noch so schwach und

Cemb.

se-mi-vi-va pa-rea, can-gia-to a-spet-to tor-na il vi-gor a rin-for-zar nel pet-to.
e-lend mir er-schien, bei die-ser Wén-dung froh mir zu-rück, und stärkt aufs neu-e mir den Mut.

Vivace, ma con gravità.

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Goffredo.

Basso.

Cembalo.

Si can-gia in ar-di-re la te-ma del cor,
Es wan-delt die Furcht sich in krieg-ri-sche Lust,

Adagio.

la te - ma del cor, si can-gia in ar - di - re, si can-gia in ar - di - re la te - ma del cor,
in krieg - ri - sche Lust, es wan - delt die Furcht sich, es wan - delt die Furcht sich in krieg - ri - sche Lust,

(Vivace.)

si can-gia in ar - di - re la te - ma del cor! Lo spir - to guer.
es wan - delt die Furcht sich in krieg - ri - sche Lust! Wie in frü - he - ren

(Fine)

rie - ro al gra - do pri - mie - ro ri - chia - ma il va - lor, il va - lor, al gra - do pri -
 Ta - gen fühl mu - tig ich schla - gen mein Herz in der Brust, fühl mu - - - tig, fühl mu - tig ich

mie - ro ri - chia - ma il va - lor, il va - lor, al gra - do pri - mie - ro ri - chia - ma il va - lor.
 schla - gen mein Herz in der Brust, fühl mu - tig, mu - tig ich schla - gen mein Herz in der Brust.

D. C.

Scena IV.

Argante e Clorinda, discesi a basso.

Vierte Scene.

Argante und Clorinda, die herunter gestiegen sind.

Argante. Che me di - ci? **Clorinda.** Rac - col - si dell' es - ser - ci - to Fran - co in que - sto
 Was bringst Du mir? Ich sam - mel - te vom frän - ki - schen Hee - re in die - sem

Cemb.

Argante. ve - tro le di - stin - te no - ti - zie. Io vid - di pu - re l'as - se - dio tut - to, vid - di
 Gla - - se ge - nau - e Nach - richt. Doch sah auch ich ih - re gan - ze Stel - lung, ich er -

lor - di - ne del - le ten - de, de' ne - mi - ci il com - par - to e qua - si o - gni guer - rier.
 blick - te die Ord - nung der Zel - te, die Ver - thei - lung der Trup - pen und fast je - den ein - sel - nen Mann.

Clorinda. **Argante.** **Clorinda.**

Ma non Tancre-di? Il guar-do cer-col-lo in-va-no. Eh be-ne, mi per-met-ti che se-co del se-sto
 Sahst Du auch Tan-kred? Ihn such-te mein Blick ver-ge-bens. Wohl-an denn, so ge-stat-te mir am sechsten Ta-go statt

Argante.

di m'ac-cin-gain tuo ve-ce al ci-men-to. Oh Dio! Con-do-na se di nuo-vo m'oppongo al-la ri-chiesta!
 Dei-ner den Kampf ge-gen ihn zu be-ste-hen. O Gott! Ver-zeih, wenn ich aufs neu die-sem Wunsch mich wi-der-set-se!

Clorinda.

Il pat-to a pagnar col su-per-bo ob-bli-ga so-lo Ar-gan-te. E-gli fè già del tuo va-lor la
 Der Ver-trag will, daß Ar-gan-te al-lein mit dem Trotz-gen sich mes-se. Er hat schon er-probt, was Dein Arm ver-

Argante. **Clorinda.**

pro-va. Ma ri-ma-se fra no-i per ca-gion del-la not-te in-de-ci-sa la pal-ma. Deh, la nuo-vaten.
 mag. Doch es führ-te je-ner Kampf zwischen uns, da die Nacht uns trennte, nicht zur Ent-scheidung. Wohl, ü-ber-las-se denn

Argante. **Clorinda.** **Arg.**

zon ce-dia quest'al-ma! Non ti pos-so ub-bi-dir. Chiaro ar-go-men-to di non a-mar-mi! E
 mir des Strei-tes Er-neu-rung! Nim-mer mehr darf es sein. Das zeigt mir deut-lich: Du liebst mich nicht! So

Clorinda. **Arg.**

vuoi che per a-ni-ma vi-le mi giu-di-chi co-stu-i? Di-ver-sa-men-te par-lano in lui le pia-ghe. Non
 willst Du, daß je-ner als nied-ri-ge See-le mich ver-ach-te? Auf sei-ner Brust die Nar-ben be-leh-ren ihn bes-ser. Auch

Clorinda. **Argante.**

fui sen - za di quel - le. Lascia al mio brac - cio ven - di - car - le! Al mi - o ser - ba - si tal ra -
 ich blieb nicht ver - schont. Gön - ne die Ra - che mei - nem Arm! Es ist an mir, die - sen Arm zu

Clorinda. **Argante.** **Clorinda.**

gio - ne. Di Clo - rin - da non sei tu più cam - pio - ne. Un ful - mi - ne m'av - ven - ta! Pro - vo - ca - to da
 wal - ten. So bist Clo - rin - das Be - schüt - zer Du ge - we - sen! Ein Blitz - strahl wirft mich nie - der. Den Du sel - ber be -

Argante. **Clorinda.** **Argante.** **Clorinda.**

te! Tem - pra lo sde - gno! Non op - por - tia mie bra - me. Ne - ces - sa - ria ri - pul - sa! Or o - di!
 schworst. Mäß - ge Dein Wü - ten! So er - fül - le mein Be - geh - ren! Nim - mer - mehr kann ichs tun! So hö - re!

Argante. **Clorinda.**

Al - me - no piac - cia - ti che d'a - ral - do ser - bir - ti deb - ba! Oh que - sto sì. Ri - man -
 Er - laub zum min - de - sten, daß ich als He - rold Dir mag fol - gen! Das ist mir recht. Als - dann

Argante.

go già sod - dis - fat - ta. Ad A - la - din ve - lo - ce par - to, per an - nun - ziar - gli sì biz - zar - ro co -
 bin ich schon zu - frie - den. Rasch will zu A - la - din ich ei - len, um sol - chen ei - gen - sinngen Mut ihm zu

Clorinda. **Argante.**

rag - gio. Quando u - sci - re - mo in cam - po? To - sto ch'il nuo - vo sol pub - bli - ca il rag - gio.
 kün - den. Wann siehn wir hin zum Kampfplatz? Gleich wenn der neu - en Son - ne Strah - len er - glän - zen.

(Allegro moderato.)

Argante.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Dal-le pia-ghe che fan tuo-i lu-mi, dal-le pia-ghe che fan
Aus den Wun-den, die Dei-ne Au-gen schla-gen, aus den Wun-den, die Dei-ne

f *p*

tuo-i lu-mi, a far pia-ghe, a far pia-ghe ap-pren-de-rò, a far pia-ghe ap-
Au-gen schla-gen, will ich ler-nen, will ich ler-nen, wie man Wun-den schlägt, ler-nen, wie man

p *f* *p*

pren-de-rò, ap-pren-de-rò. Ed i so-li-ti lor co-stu-mi,-
Wun-den schlägt, wie man Wun-den schlägt. Und mein Vor-bild sei Dein Be-tra-gen,-

f

(Fine.)

ed i so-li-ti lor co-stu-mi nel dar mor-
und mein Vor-bild sei Dein Be-tra-gen, wenn ich mor-

6 6 #

tei-mi-te-rò.
de un-ent-wegt.

D.C.

6 #

Ritornello.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena V.
Clorinda e Soldati.

Fünfte Scene.
Clorinda und Soldaten.

Clorinda.

Il va - lor che ri - splen - de nel - la spal - la d'Ar - gan - te, ad a - mar - lo mi
Die - ses mu - ti - ge Wä - sen in der Hal - tung Ar - gan - tes nö - tigt Lie - be mir

sfor - za; ma se cre - de che va - sta sia la fiam - ma che m'ar - de, oh quan - to ca - de il
ab; doch wenn er wähnt, daß die Flam - me mein gan - zes Inn - re er - fül - le, welch bitt - rer Täu - schung

mi - se - ro in er - ro - rel Quell' a - mor che m'ac - cen - de, è un al - tro a - mo - rel
gibt sich der Ärm - ste hin! In ganz an - de - rer Lie - be glüht mir das Herz!

Cemb.

(Ritornello.)
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves, a treble and a bass clef. The voice part is written on a single staff with a soprano clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The fourth measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern. The vocal part is a simple melody with a few notes. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Clorinda.

Clorinda.

A - mo il Dio, che sempre ar - ma - to sfi - da in campo a guer - reg - giar!
Heil dem Gott, dem waf - fen - star - ken, der das Kampf - ge - feld durch - tobt!

A - mo il Dio, ch'ogn' hor guer - rie - ro pro - ve fa di gran va - lor!
Heil dem Gott, der stets zu fin - den, wo der Hel - den - kampf ent - brennt!

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

(p) *A. - mo il Dio, che sempre ar - ma - to sfi - da in campo a guer - reg - giar, a guer - reg - giar,*
Heil dem Gott, dem waf - fen - star - ken, der das Kampf - ge - feld durch - toht, das Feld durch - toht,
A. - mo il Dio, ch'ogn'hor guer - rie - ro pro - ve fa di gran va - lor, di gran va - lor,
Heil dem Gott, der stets zu fin - den, wo der Hel - denkampf ent - brennt, der Kampf ent - brennt,

sfi - da in
der das
pro - ve
wo der

(p) (f) (f)

campo a guer. reg-giar, sfi.dain campo a guer. reg-giar! Ma non quel che fa-re-tra-to sa nell' o-zio tri-on-
 Kampf-ge-fild durch-toht, der das Kampf-ge-fild durch-toht! Fluch dem Bo-gen-gott, dem ar-gen, der im Frie-den nur er-
 fa di gran va-lor, pro-ve fa di gran va-lor! Ma non quel che cieco ar-cie-ro sol dell' alme è fe-ri-
 Hel-den-kampf ent-brennt, wo der Hel-den-kampf ent-brennt! Doch dem Schüt-zen nicht, dem blin-den, der nur Her-zens-wun-den

(Fine.)

(p) (f) (f)

far, ma non quel che fa-re-tra-to sa nell' o-zio tri-on-far!
 probt, Fluch dem Bo-gen-gott, dem ar-gen, der im Frie-den nur er-probt!
 tor, ma non quel che cieco ar-cie-ro sol dell' alme è fe-ri-tor!
 kennt, doch dem Schüt-zen nicht, dem blin-den, der nur Her-zens-wun-den kennt!

D.C.

Scena VI.

Finimento di Selva sul far della notte, che termina in un prato, in mezzo di cui vedesi il castello d'Armida con due colonne avanti la porta.

Tancredi ed Arideno.

Sechste Scene.

Gegen Einbruch der Nacht. Der Rand eines Waldes mündet in eine Wiese aus, in deren Mitte man Armidas Schloß mit zwei Säulen vor dem Tor erblickt.

Tankred und Arideno.

Tancredi (in atto a ascoltare). (lauschend). Arideno. Tancredi.

A-ri-de-no! Si-gnor! Nem-men qui s'o-de stre-pi-to,
 A-ri-de-no! Mein Fürst! Auch hier ver-nehm ich kei-nen Laut,

Cemb.

Arideno.

che mac-cer-ta l'es-ser per que-sta sel-va in-se-gui-ta Clo-rin-da. Eh sal-loil cie-lo,
 der Ge-weiß-heit mir schaff-te, daß Clo-rin-da mir in die-sem Wald ge-folgt ist. Ach, weiß der Him-mel, wo-

Tancredi. Arideno.

do-ve ri-vol-ga il pie-de! Il pe-ri-co-lo suo l'al-ma mi sfi-da. Havrà for-se la
 hin ih-ren Schritt sie lenkt! Ihr ge-fähr-li-chen Los be-drückt mir die See-le. In dem Schut-se der

Tancredi.

not-te ri-co-vra - ta co-ste-i. S'avvien ch'of - fe - sa dal ger - ma - no d'Alcan-dro re - sti la bel - la
 Nacht hält viel-leicht sie sich ver-bor-gen. Es ist die Schmach, die der Bru-der Al-can-dros der Lieb-sten an-tat, noch im-mer oh-ne

mi - a. Giu-ro,ò buon ser-vo, qual ful-mi-ne ve-lo-ce di por-tar nel suo sen ven-detta a-tro-ce!
 Süh-nel! Ich schwör Dir's, ge-treu-er Knap-pe, daß dem Blitzstrahl gleich die blu-ti-ge Ra-che ihn zer-schmettert!

Arideno.

Tancredi.

E con ra-gion. Ri-sol-vo pri-ma che mag-gior-men-te cre-sci-no l'ombre al bo-sco, a no-stre
 Mit vol-lem Recht. Ich bin ent-schlos-sen, noch eh die Schat-ten des Wal-des sich ver-län-gern, in al-ler

ten-de far ce-le-re ri-tor-no, poi che col fiero Ar-gan-te di-mani ap-pun-to è del-la pugna il
 Ei-le die Zel-te zu er-rei-chen. Ist doch mor-gen der Tag, da ich Ar-gan-te, den Stol-zen, soll be-

Arideno.

gior-no. Andiam! Ma qual sen giun-ge sopra a-la-to destrier huom ch'agl'ar-ne-si di messaggio ha sembranza?
 ste-hen. Wöhl-an! Doch wer er-scheint hier auf ge-flü-gel-tem Raß? Sei-ne Ge-wan-dung ver-rät ei-nen Bo-ten!

Scena VII.
Corriero a cavallo e sodetti.

Siebente Scene.
Ein Bote zu Pferde und die Vorigen.

Tancredi.

A - mi - co, il cor - so fre - na per cor - te - si - al! Al dub - bio pas - so ad -
Mein Freund! Darf ich Dich bit - ten, Dei - ne Schrit - te zu hem - men? Weis uns den Weg, den ver -

Cemb.

Corriero.

di - ta pel cam - po La - tin, qual è la vi - a. Non ves - or - to fra l'om - bre ad in - cer - to cam -
geb - lich wir su - chen, um La - ger des frän - ki - schen Hee - res. Ich rat Euch ab in dem Dun - kel vor dem un - sich - ren

min. Lun - ge non po - co l'es - ser - ci - to di - mo - ra, me se - gui - te ai al - ber - ghi che là trar -
Pfad. Weit ist der Weg zu dem Stand - ort des Hee - res; fol - get mir nach der Her - ber - ge, dort seid Ihr

Tancredi. Arideno.

rov - vi al - la na - scen - te Au - ro - ra. Si si! Me - glio rif - let - ti! E mal si - cu - ra
si - cher bis zum Däm - mern des Fröh - rots. Wohl - an! Herr, ü - ber - leg Dir's, denn ei - ner Füh - rung im

Tancredi.

sem - pre not - tur - na gui - da. Eh non ci ar - re - sti vi - le ti - mor! A suo pia - cer ci
Dun - kel ist nie su trau - en. Arm - sel - ge Angst hem - me nicht un - aern Schritt! Nach sei - nem Be -

Arideno Tancred.

vol - ga co - stui per l'a - er cie - co! Non du - bi - tar, men - tre Tan - cre - di te - co. Ahi, che veg - go? Che
 lie - ben führ Die - ser uns durchs Dunkel! Hab kei - ne Furcht, Tan - kred steht Dir sur Sei - te. Weh, was er - blick ich? Was

mi - ro! Al rau - co suo - no del ri - tor - to stro - men - to il pon - te ab - bas - sa te - mu - to ampio ca -
 seh ich! Beim rau - hen Klang der ge - krümm - ten Trom - pe - te senkt von dem Schlos - se die Brü - cke sich her -

Arideno. Tancredi. Arideno.

stel - lo! Or - ror in - fon - de l'in - es - pu - gna - bil si - to. En - tri - si. Nò, mal cau - to! In me s'ac - cre - sce
 nie - der! Mich faßt ein Grau - en, beim An - blick die - ser Fe - ste. Hin - ein denn! Nein, Be - tör - ter! In mir verstärkt sich

Tancredi.

il so - spet - to di fro - de. Chi non vin - cei pe - ri - gli, è sen - za lo - de!
 der Ver - dacht ei - nes Tru - ges. Wer Ge - fah - ren nicht trotzt, bleibt oh - ne Ruhm!

(Allegro moderato.)

Tancredi.

Con i ri - schi del - la mor - te son av - vez - zo a con - tra - star.
 Kühn dem Tod ins Ant - litz schau - en ist mein Wahl - spruch im - mer - dar.

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

E de' ri-schi il brac-cio for-
Und mit dis-sen star-ken Ar-

te u-so è sem-pre, sem- pre a tri-on-far,
men trotz'ich je-der, je- der Ge-fahr,

6 7 6
5 4

a tri-on-far. Con i ri-schi del-la mor-te son av-vez-zo a con-tra-star,
je-der Ge-fahr. Kühn dem Tod ins Ant-litz schau-en ist mein Wahl-spruch im-mer-dar,

a con-tra-star,
im-mer-dar,

Viola da collo.

- son av-vez-zo a con-tra-star, a con-tra-star,
- ist mein Wahl-spruch im-mer-dar, im-mer-dar,

a con-tra - star, son av-vez-zo a con-tra - star.
im - mer - dar, ist mein Wahl-spruch im - mer - dar.

All'improvviso illuminatosi tutto il Castello, si vede **Rambaldo**, che frettoloso discende dal sudetto ponte, con spada nuda nella destra, assistito da **Armida**, che si trattiene invisibile sopra il Castello.

Plötzlich wird das ganze Schloß erleuchtet. Man sieht **Rambaldo**, der eilig über die genannte Brücke herabkommt, mit gezücktem Degen, begleitet von **Armida**, die sich unsichtbar auf dem Schlosse aufhält.

Arideno.

Ah Du - ce, Du - ce, ve - di co - me con de - stra ar - ma - ta guer -
Ach Feld - herr, Feld - herr, siehst Du den Krie - ger in Wehr und Waf - fen, der

Cemb.

Tancredi.

rier ver te sen vie - ne? In dif - fe - sa l'ac - ciar strin - ger con - vie - ne.
wi - der uns her - an - rückt? Zur Ver - teid - gung heißt's nun den De - gen zie - hen.

Scena VIII.
Rambaldo e sudetti.

Achte Scene.
Rambaldo und die Vorigen.

Rambaldo.

O tu qual - cun - que sei, ch'o - ra qui giun - gi, to - sto l'ar - mi de -
Wer im - mer Du auch seist, der hier er - schie - nen, leg ei - ligst die Waf - fen—

Cemb.

Arideno. Tancredi. Rambaldo.

po - ni! Ohi-mè! Che l'ar-mi io de-pon-ga, o fel - lo - ne? O - là! Co - si d'Ar-mi - da vi - li -
nie - der! O weh! Der Waf - fen willst Du Schuft mich be - rau - ben? Hol - la! So sehr miß - ach - test Du ei - nen

Arideno.

Tancredi.

pen-diun campio-ne? Flemma, Signor! Campio-ne tu? Di-ver-so ti di.chia-ra la Fa-ma.
 Rit-ter Ar-mi-das? Herr, kal-tes Blut! Ein Rit-ter Du? Ganz an-ders pflegt die Welt Dich zu nen-nen.

Scel-le-ra-to Ram-bal-do, ti con-nob-bia-gl'ac-cen-ti! Eh, non sai che sei
 Du ver-ruch-ter Ram-bal-do, Dich ver-riet Dei-ne Spra-che! Weißt Du nicht wer Du

quel-lo, che sa-cri-le-go, ed em-pio, il più ve-ro de' Ri-ti nel più fal-so can-gia-sti, con ob-bro-brio del
 bist, ein Schän-der des hei-lig-sten Glau-bens, den frech Du der-einst ver-leugnet, Dei-nem Na-men zum

no-me, con in-fa-mia del san-gue, del-la pa-tria con scorno, on-de non mer-ti al-tro, ch'es-ser chia-ma-to
 Schimpf, Dei-nem Blu-te sur Schmach und Dei-ner Hei-mat sur Schande? Wahrlich kein and-er Na-me ziemt sich für Dich,

il peggior de' mor-ta-li, il più tri-sto fra' re-i, il ri-bel-le de' Nu-mi e con ti-to-li
 als des schlech-to-sten Men-schen, des er-bärm-lichsten Schurken, des Ver-äch-tera der Göt-ter und nun hast Du die

Rambaldo.

de-gni fre-giar-tian-co-ra, o tra-di-tor, pre-su-mi? A par-lar trop-po au-
 Stir-ne, Ver-rä-ter, mit eh-ren-den Ti-teln Dich zu schmü-cken? Auf so trot-si-ge

Arideno.

da - ce non si dà la ri - spo - sta che con lin - gua di fer - ro! Ah, guar - da!
 Re - de ent - geg - net man nur mit der Spra - che des Schwer - tes! Hü - te Dich!

Tancredi.

Rambaldo.

Tancredi.

La - scia ch'a mo - men - tia suoi pie - di lo sve - ne - rà Tan - cre - di! Tan - cre - di tu? Tan -
 Au - gen - blick - lich haucht sei - nen Geist er aus zu Tan - kreds Fü - ßen. So bist Du Tankred? Ja,

Rambaldo.

cre - di, sì! Che for - se ti sgo - men - tia tal no - me? (A - stri, che sen - to!)
 Tan - kred bin ich! Der Na - me macht Dein Herz wohl er - be - ben? (Ster - ne, was hör ich!)

Tancredi.

Rambaldo.

Tancredi.

Rambaldo.

Su - vi - a! (Trop - poegl' è pro - de.) Vi - bra l'ac - ciar che string - i. (Che degg' io
 Fort, sag ich! (Weh, ich er - lie - gel) Zit - tern seh ich Dein Schwert. (Was soll ich

Tancredi.

Rambaldo.

far?) Co - dar - do, e tar - dian - cor? Co - dar - do a me? (Non pos - so più
 tun?) Du Feig - ling, was soll dein Za - dern? Ein Feig - ling ich? (Nicht län - ger er -

sop - por - tar l'ol - traggio! Qui l'in - vi - si - bil Ma - ga for - seal ti - mi - do cor da - rà co - rag - gio.)
 trag ich sol - che Schmach. Vielleicht wird die Zau - brin, die un - sicht - ba - re, den sin - ken - den Mut mir be - le - ben.)

(Ritornello.)

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Rambaldo.

Basso.

Cembalo.

Son pronto al-la bat-ta-glia,
Das Schwert mag nun ent-scheiden,

son pronto al-la bat-ta-glia, l'ar-dir a rin-tuz-
das Schwert mag nun ent-scheiden, Dein Drohn mich nicht mehr

zar!
schreckt!

Vedrem di chi pre-va-glia la for-za nel pu-gnar! Son'pron.to al-la bat-
Laß sehn, wer von uns Bei-den die bes-sre Klin-ge schlägt! Das Schwert mag nun ent-

ta-glia,
scheiden,

son pron-to al - la bat - ta-glia, l'ar-dir a rin-tuz-zar!
das Schwert mag nun ent - scheiden, Dein Drohn mich nicht mehr schreckt!

Segue il duello fra Tancredi e Rambaldo.

Es folgt der Zweikampf zwischen Tankred und Rambaldo.

Arideno.

Gio - ve pie - to - so, as - si - sti al tuo Du - ce fe - del; fa ch'ei ri -
Gott, Du All - mächt - ger, be - schüt - ze Dei - nen treu - en Strei - ter, sei - nem

man-ga l'uc-ci-sor di quel mo - strol Hu-mi-le per tal gra-zia al suol mi pro-stro!
Arm laß er - lie-gen dies Scheu-sal! De-mü-tig fleh ich um Gna-de zu Dir im Stau-be!

Fugge Rambaldo.

Rambaldo entflieht.

Tancredi.

O vi-le, e fug-gi? Il bran-do ti se-gui-rà! Ma qual in-gan-no! Tut-te s'e-
Du Fei-ger entfliehst mir? Mein De-gen er-eilt Dich doch! Doch welch ein Wun-der! Plöts-lich er-

stin-guo-no le fa-ci, re-sto fra l'om-bre cie-che, più non mi-ro l'in-de-gno!
 licht der Fak-eln Schein, nächt-li-ches Dun-ke! um-fängt mich, es ent-schwand mir der Ar-ge!

O in-i-quo! Que-sti so-no il maggior tuoi van-ti? Per sot-trar-tial-la mor-te in man-can-za d'ar-
 Du Schur-ke! Al-so das war Dein gan-zes Prah-len? Um dem Tod zu ent-gehn, wos an Mut Dir ge-

Arideno. **Tancredi.**
 dir u-sar gl'in-can-ti? Partiam, Tancre-di! Voglia pri-ma tra questior-ro-ri tracciar
 brach, durch Zau-ber Dich zu ret-ten? Mein Tan-kred, gehn wir! Doch zu-vor will durch Schrecken und Graus ich den treu-losen

Armida. **Arideno.**
 l'a-ni-main-fi-da. Lo cer-chi in-van: sei pri-gio-nier d'Ar-mi-da! Mi-se-ro me, ch'a-scol-to!
 Geg-ner ver-fol-gen. Es ist um-sonst: Ar-mi-da hält dich fest! We-he mir Ar-men, was hör ich!

Tancredi.
 Ah troppo è ve-ro: in car-ce-re son i-o! Fer-reo ri-te-gno sen-to che fra ca-
 Ach, nur zu wahr ist's: ich bin ein Ge-fang-ner! Ei-ser-ne Ban-de um-schlie-ßen mich mit

Arideno.
 te-ne a ri-ma-ner mi sfor-za. Vo-le-sti ha-ver o-gni ma-lan per for-za.
 Ket-ten und hem-men mei-ne Schrit-te. Mit wa-chen Au-gen rann-test Du in Dein Un-glück.

Tancredi.

As-sai mi pe-sa, o fi-do, l'im-pe-gno con Ar-gan-te, e più, che l'al-ma di ri-ve-der Clo-
 Mein treu-er Freund, gar schwer drückt mich der Han-del mit Ar-gan-te, noch mehr, daß je-mals Clo-rin-da wie-der-zu-

rin-da smar-ri-ta ha la spe-ran-za. O Fa-to, o sor-te! Quan-to mi fo-sti av-
 se-hen mir je-de Hoff-nung zer-ron-nen. O grau-sa-mes Schick-sal, wie hast Du mich be-

Arideno.

ver-sa! Di Clo-rin-dae d'Ar-gan-te a me più cal la li-ber-tà ch'ò per-sa!
 tro-gen! Mehr als Clo-rin-da und Ar-gan-te geht mir die Frei-heit, die ver-lor-ne, na-he!

(Ritornello.)

(Andante.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Tancredi.

A - mor, A - mor, se non ve - drò il sol che m'in - va - ghi,
 O Gott, soll schei - den ich von ihr, die mei - nes Le - bens Zier,

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

tu sai qual pe - na, tu sai qual pe - na ha - vrò, qual
 denk an den Jam - mer, denk an den Jam - mer, der mir droht, den

(p) (f) (f) 2.
 pe - na, qual pe - na, tu sai qual pe - na ha - vrò! Non pos - so star co -
 Jam - mer, den Jam - mer, denk an den Jam - mer, der mir droht! Das Le - ben schwindet

(Fine.) 2.

sì, non pos - so star co - sì, al cer - to mo - ri - rò,
 mir, das Le - ben schwin - det mir, ge - wiß naht mir der Tod,

6

mo - ri - rò, al cer - to mo - ri - rò, al cer - to, cer - to mo - ri - rò!
 der Tod, ge - wiß naht mir der Tod, ge - wiß naht mir der Tod!

D. C.

Scena IX.
Arideno solo.

Neunte Scene.
Arideno allein.

1)

Arideno.

Ah, mi-se-ro A-ri-de-no, a che ti gui-da la con-tra-ria tua
Ach, ärm-ster A-ri-de-no, wo-hin nur führt Dich die-ses wi-dri-ge

Cemb.

sor-te? Pri-vo di li-ber-ta-de, ein-pe-ri-glio di mor-te!
Schick-sal? Der gol-de-nen Frei-heit be-raubt, be-droht von To-des-ge-fah-ren!

Ritornello.

(Allegro moderato.)

Violini. (f)

Violette. (f)

Viola da collo. (f)

Basso. (f)

Cembalo. (f)

Ca-ra pa-tria, e do-ve se-i? Dunque più non ti ve-drò?
Teu-re Hei-mat, wo-hin entschwandst Du? Soll ich nie Dich wie-der sehn?

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

1) Vgl. die Vorrede an den Leser.

Ne go - drò al - le fau - ci si - ti - bon - de quel li - quor che Bac - coin -
 Word ich nim - mer den durst - gen Gau - men la - ben, wo Gott Bac - chus sei - ne

fonde a tor - ren - ti tri - bu - tar? Ahi, che de - vo o - mai la - sciar,
 Ga - ben in Strö - men flie - ßen läßt? Ach, in die - ser ehr - nen Haft,

ahi, che de - vo o - mai la - sciar in que - sta fer - re - a stan - za di ber più al Lu - po
 ach, in die - ser ehr - nen Haft ist al - le Hoff - nung be - gra - ben, je sich am Wein im grau - en

gri - gio o - gni spe - ran - za, o - gni spe - ran - za.
 Wol - fe wie - der zu la - ben, wie - der zu la - ben. Ritornello D. C.

Scena X.

Camera l'Armida con letto coperto da un velo, sostenuto da quattro Amorini.

Zehnte Scene.

Zimmer Armidas mit einem Bett, das von einem von vier Amoretten gehaltenen Vorhang bedeckt ist.

Ritornello.

(Allegro.)

Violini.
 Violette.
 Viola da collo.
 Basso.
 Cembalo.

Armida.

(p) *(f)*

Tut.ta giu.bi.loe tut.ta ri.so, tut.ta giu.bi.loe tut.ta ri.so è quest'a-ni.ma,oh
 Ei.tel Ju-bel und ei.tel La.chen, ei.tel Ju-bel und ei.tel La.chen füllt, o Gott.heit der

Cemb.

(p)

Di.o d'a-mor, è quest'a-ni.ma,oh Di.o d'a-mor! Tut.ta giu.bi.loe tut.ta ri.so
 Lie-be, die Brust, füllt, o Gott.heit der Lie-be, die Brust! Ei.tel Ju-bel und ei.tel La.chen

(p) *(f)*

è quest'a-ni.ma,oh Di.o d'a-mor, oh Di.o d'a-mor, oh Di.o d'a-mor!
 füllt, o Gott.heit der Lie-be, die Brust, füllt mir die Brust, füllt mir die Brust!

(Fine.)

(f) *(p)* *(f)*

Re-sta qua-si, re-sta qua-si nel se-noan-ci-so dal-la gio-ja,
 Ach, mein Herz kann kaum er-tra-gen, kann kaum er-tra-gen sol-che sel-ge,

dal-la gio-ja l'al-le gro cor!
 sol-che sel-ge Him-meis-lust!

6 7 6 5

Ritornello
 D. C.

Armida.

Per o - pra di mie fro - di il fa - mo - so Tan - cre - di ge - me anch' es - so fra
 Dank mei - nem list - gen Zau - ber ging der be - rühm - te Tan - kred gleich - falls mir ins

Cemb.

cep - pi: il fio - re om - ma - i de' La - ti - ni cam - pio - ni in mio po - ter ri - ma - ne.
 Netz, und des la - tei - nischen Heers er - lauch - te - ste Strei - ter sind jetzt in mei - nen Hän - den.

Or si che cre - de Ar - mi - da, che del pro - de Bu - glion l'ar - mi sian va - ne. Ma pria che nel cam -
 Nun braucht wohl Ar - mi - da von dem tapf - ren Bouillon nichts mehr zu fürchten. Doch e - he noch die

mi - no più s'in - ol - tri la not - te, ir - ne com - pa - gna vò di chi fra le piu - me so - lo qui po - sa e
 Nacht ih - re Pfa - de voll - en - det, sei mir Ge - nos - se der Mann, der auf ein - sa - mem La - ger dort der Ru - he

6

gia - ca. Voi sco - pri - te lo to - stol L'al - ma sen - zail suo be - ne
 pflegt. Auf, ent - hüllt mir den Hel - den! Ist mir fern der Ge - lieb - te,

è sen - za pa - - - - - co.
 fehlt mir der Frie - - - - - den.

Volano gl' Amorini e si scopre Rinaldo chi dorme.

Die Amoretten fliegen weg und es zeigt sich Rinaldo, der schlummert.

Armida.

(Allegro moderato.)

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Oc - chi, chi non vi -
Au - gen, wer Euch nicht

mi - ra, chi non vi mi - ra, non sa, non sa che sia bel - tà! Oc - chi,
schau - te, wer Euch nicht schau - te, hat Schön - heit, hat Schön - heit nie ge - sehn! Au - gen,

chi non vi mi - ra, chi non vi mi - ra, non sa, non sa che sia bel - tà, che sia bel - tà,
wer Euch nicht schau - te, wer Euch nicht schau - te, hat Schön - heit nie ge - sehn, hat Schön - heit nie ge - sehn,

non sa che sia, che sia bel - tà, che sia bel - tà!
hat Schön - heit nie ge - sehn, hat Schön - heit nie ge - sehn.

Il sol dell'ombre è du - ce, se col la vo - stra lu - ce il pa - ra - gon si fa,
Die Sonn seh ich ver - sin - ken, woll - te mit Eu - rem Blin - ken sie den Ver - gleich be - stehn,

(Fine.)

si fa, il pa - ra - gon si fa. Oc - chi,
be - stehn, sie den Ver - gleich be - stehn. Au - gen,

Dal §
sin al Fine.

Scena XI.

Rinaldo, sognando ad occhi chiusi, s'alza con empito dal letto. Armida.

Elfte Scene.

Rinaldo, mit geschlossenen Augen träumend, erhebt sich hastig vom Lager. Armida.

Rinaldo. **Armida.**

La scia-mi, i-ni-quo! Do-ve dagl' al-ber-ghi d'Ar-mi-da mi con-du-ci lon-ta-no? So-gna.
 Laß mich, Du Schur-ke! Wo-hin willst aus Ar-mi-das Pa-lä-sten hin-weg Du mich füh-ren? Er träumt.

Cemb.

Rinaldo. **Armida.** **Rinaldo.**

La-scia chio tor-ni in se-no all' i-dol mi-o! Sì, so-gna, sì! La-scia-mi, dis-sì!
 Laß mich zu-rück an den Bu-sen der Ge-lieb-ten! Er träumt führ-wahr! Laß mich, ich sag Dir's!

Armida. **Rinaldo.** **Armida.**

Oh Di-o! Ri-nal-do! E an-cor più stret-to o-si af-fer-ar-mi,in-de-gno? Sve-glia-ti, son Ar-
 O Gott! Ri-nal-do! Du hast die Stirn, mei-ne Fes-seln noch zu ver-stär-ken? Er-wa-che, ich bin Ar-

Rinaldo. **Armida.** **Rinaldo.** **Armida.**

mi-da. Ti ren-de-rò del-le mie fu-rie il se-gno! Deh, sve-glia-ti u-na vol-ta! Ar-mi-da? E qua-le vi-o-
 mi-da. Von mei-ner Wut sollst Du ein Zei-chen sehn! So wa-che doch nur auf! Ar-mi-da? Und wel-ches

Rinaldo.

len-za del son-no a de-li-rar ti sfor-za? Ah sap-pi,ò bel-la; che da ma-no fur-ti-va
 Trau-mes Ge-walt zwingt Dich zu sol-chem Wahn-sinn? Hör denn, Ge-lieb-te: Gleich dem Die-be im Dun-ke!

Armida.

lun-gi da que-ste so-gli e-ro con-dot.to a vi-va for-za. Il tut-to già per tua boc-ca in-te-si.
 führ-te mit star-ker Kraft mich je-mand von die-ses Hau-ses Schwel-le. Dies al-les er-fuhr ich schon von Dir selbst.

Rinaldo.

Armida.

E'l ve-ro, an-co-fa par-mi so-gnar ad oc-chi a-per-ti! Eh, scac-cia dal-la men-te le lar-ve!
 Mich dünkt wahr-haf-tig, ich träu-me mit of-fe-nen Au-gen! Auf, ja-ge die Ge-spen-ster von hin-nen!

Rinaldo.

Armida.

Rinaldo.

Armida.

Ec-co l'au-da-ce che pur ten-ta in-vo-lar-mi! E do-ve, o stol-to? Mi-fa-lo. Tu va-neg-gi!
 Hier ist der Pro-che, der ent-füh-ren mich möch-te! Wo denn, Du Tor? Sieh nur! Ach, Du fa-selst!

Rinaldo.

Armida.

Rinaldo.

La fan-ta-sia mi fa mi-rar quel vol-to. Dim-mi: rav-vi-sa-re-sti l'ef-fi-gie di co-stui? Cer-to!
 Ich seh im Gei-ste je-nes Man-nes Ant-litz. Sag mir, könntst Du im Bild ihn wie-der er-ken-nen? Si-cher!

Armida.

Rinaldo.

Armida.

Sa-reb-be for-se La-tin? La-ti-no. In que-sto pun-to u-no de' tuoi ri-ma-se
 Sollt ein La-tei-ner es sein? Du sagst es. In die-sem Au-gen-bli-cke ver-fing sich ei-ner der

en-tro in miei lacci av-vin-to, s'e-gli è'l cef-fo ab-bo-ri-to, ca-der po-trà dal-le tue ma-ni e-stin-to!
 Dei-nen in mei-nen Schlin-gen; ist es der, den Du fürch-test, so mag als Op-fer Dei-ner Hand er fal-len.

(Andante.)

Rinaldo.

In quel se - no qual ba - le - no l'ira ac - ce - sa av - ven - te - rò, l'ira ac -
 Sei - no Stir - ne, sei - no Stir - ne schlägt mein Zorn wie Wät - ter - strahl, schlägt mein

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

ce - sa av - ven - te - rò, av - ven - te - rò,
 Zorn wie Wät - ter - strahl, wie Wät - ter - strahl,

li - ra ac - ce - sa av - ven - te - rò, av - ven - te - rò! E d'un co - re tra - di -
 schlägt mein Zorn wie Wät - ter - strahl, wie Wät - ter - strahl. Und den Bu - sen des Ver -

(Fine.)

to - re, e d'un co - re tra - di - to - re fie - ra strag - ge or or fa - rò.
 rä - ters, und den Bu - sen des Ver - rä - ters trifft der Ra - che blut - ger Stahl.

D.C.

Armida.

Ver - rà fra po - co il pri - gio - ne - ro. In - tan - to ri - com - po - ni dell' al - ma la - gi - ta - te po -
 Bald ist der Ge - fan - ge - ne sur Stel - le. In - des - sen magst die Wö - gen der auf - ge - wühl - ten See - le Du

Cemb.

ten - ze, ab - ban - do - na i ti - mo - ri, tut - te ri - chia - ma in vi - so le per - du - te bel - lez - ze, ral - le - gra i
 glät - ten, laß das tö - rich - te Ban - gen, aufs neu laß er - blühn Dein Ant - litz in al - ter Schön - heit, er - hei - tre den

rai, la smor-ta guan-cia in-o-stral! Se mes-ta non mi vuo-i, deh li-e-to ti mo-stral.
 Blick und be-le-be die Wan-gen! Soll trau-rig ich nicht sein, so zeig ein fro-hes Ant-litz mir.

(Allegro.)

Su quel lab-bro, su quel lab-bro il dol-ce ri-so fa che
 Auf den Lip-pen, auf den Lip-pen laß je-nen Zau-ber hol-den

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

tor-ni a pul-lu-lar, fa che tor-ni,
 Lä-chelns neu mir er-blühen, laß den Zau-ber

fa che tor-ni a pul-lu-lar, a pul-lu-lar.
 hol-den Lä-chelns neu mir er-blühen, neu mir er-blühen.

Ritornello.
 Allegro.

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Armida.

Sen - za il so - li - to tu - o bri - o un do - lor a - cer - bo e
 Seh Dein Feu - er ich nicht mehr strah - len, muß in tau - send wil - den

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

ri - o mi co - strin - ge a la - cri - mar, a la - cri -
 Qua - len mei - ne ar - me See - le sich mühn, muß mei - ne

mar mi co - strin - ge a la - cri - mar.
 ar - me, mei - ne ar - me See - le sich mühn.

Violini.
 Violette.
 Viola da collo.
 Basso.
 Cembalo.

Scena XII.
Rinaldo pensoso.

Zwölfte Scene.
Rinaldo in Gedanken versunken.

Rinaldo.

Dal - la tor - bi - da i - de - a seac - ciar in - van pro - cu - ro l'i -
Nim - mer will mir's ge - lin - gen, die trü - ben Ge - dan - ken zu ban - nen, die

Cemb.

ma - gi - ne con - cet - ta. Par che deb - ba av - ve - rar - si ciò che la men - te in - gom - bra!
schwer mein Herz be - drü - cken. Ach, es wird wohl zur Wahr - heit was mir den Sinn um - dü - stert!

Per af - fli - ger quest' al - ma ha corpo un' om - bra, un om - bra.
Mein ar - mes Herz zu er - schre - cken, ge - nügt ein Schat - ten, ein Schat - ten.

Ritornello.
(Andante.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Rinaldo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Mi
Mich

la - ce - ra il ti - mor di per - der il mio ben, il mio ben,
pei - nigt ban - ge Furcht, zu schei - den von Dir, mein Lieb, mein Lieb,

p

di per - der il mio ben, di per - der il mio ben, di per - der il mio
zu schei - den von Dir, mein Lieb, zu schei - den von Dir, mein Lieb, zu schei - den von Dir mein

f *p*

ben, di per - der il mio ben!
Lieb, zu schei - den von Dir, mein Lieb!

f

(Fine.)

Più
Ich

to - sto, o cor, vor - re - i, che fra tor - men - ti re - i tu mi man - ca - sti in sen!
wollt, daß vor dem Schei - den im Ü - ber - maß der Lei - den das Hers mir ste - hen blieb!

f

D.C.

Scena XIII.

Tancredi, Arideno incatenati e Rinaldo.

Dreizehnte Scene.

Tankred, Arideno in Ketten und Rinaldo.

Rinaldo. **Arideno.**

In qual par-te, o fel-lo-ni, fra pe-san-ti ca-te-ne voi stra-sci-na-te il piè? Un po-co
In wel-ches Ge-biet schleppt in drü-cken-den Fes-seln Ihr Scher-gen uns fort? Habt doch ein

Cemb.

Rinaldo. **Tancredi.** **Rinaldo.** **Tancredi.**

più di ca-ri-tà per me! Che ri-mi-rol Che veg-giol Que-sti è Tan-cre-di? Que-sti è Ri-nal-do?
we-nig Mit-leid nur mit mir! Was er-blick ich! Was seh ich! Tan-kred, bist Du es? Du bist Ri-nal-do?

Arideno. **Rinaldo.** **Tancredi.** **Rinaldo.** **Tancredi.**

E. des-sol! A-mi-col! A-mi-col! Co-me sei fra ri-tor-te? L'ar-te dell'empia Ar-mi-da
Er ist es. Mein Teu-er! Mein Freund! Wer hat so Dich ge-bun-den? Dies Schick-sal ver-häng-te mir-

Arideno.

or-di poc' an-zi al mio de-stin la sor-te. (Tre-mo per la pa-vo-ra del-la mor-te.)
nicht lang ist's her-die ver-ruch-te Kunst Ar-mi-das. We-he, nun droht uns si-cher-lich der Tod.

Rinaldo.

Em-pia ad Ar-mi-da, il Nu-me del-la bel-tà? Quel-la per cui so-spi-ro?
Ruch-los Ar-mi-da, der Schön-heit hol-de Göt-tin? Sie, nach der ich ver-schmachte?

Tancredi. Rinaldo.

E - men - da - ti del fal - lo, ò ch'io m'a - di - ro! Che sen - to! Il mon - do tut - to non ha don - na più
 nimm das bö - se Wort zu - rück, bei mei - nem Zor - ne! Was hör ich! Die gan - ze Welt kennt kein wür - di - ge - rea

de - gna pro - di - ga ne' fa - vo - ri nel - le gra - zie pro - pen - sa af - fa - bi - le, gen - ti - le,
 Weib, ver - schwendrisch mit ih - rer Gunst, stets zur Gna - de be - reit, voll Freundlich - keit und Gü - te,

ric - ca d'og - ni vir - tù, che ge - ne - ro - sa mil - le vol - te mi fe - ce ar - bi - tro del suo tro - no
 al - ler Tu - gend Preis, die mich schon tau - send - mal voll Groß - mut zu ih - res Thro - nes Ge - bie - ter er - ho - ben,

Arideno.

Tancredi.

Rinaldo.

e l'ol - trag - gi co - sì? Chie - di per - do - no. Tol - ga - lo il cie - lol M'a - veg - go che su - per - bo ri -
 die be - lei - digst Du so? Fleht um Ver - seih - ung! Der Him - mel be - wah - re mich! Ich se - he, daß Dein Mund viel zu

cu - sa di cor - ri - ger - si il lab - bro, pen - sa - ci be - ne, ò for - se la stes - sa mor - te ha -
 trot - zig ist, sich selbst zu ver - bes - sern. Be - den - ke Dich wohl, s'wür mög - lich, daß Dich statt an - drer von

Arideno.

Tancredi.

vra - i che ser - ba - vo ed al - tru - il (L'in - do - vi - na - i?) A - mor ac - cie - ca a tua ra - gion i ra - i.
 mei - ner Hand das Schick - sal er - eil - tel Sagt ich's nicht gleich? Es trübt die Lie - be Dir den kla - ren Blick.

Andante.
Rinaldo.

49

In di - fe - sa del mio be - ne l'armi sempre im - pu - gne - rò, im - pu - gne - rò,
Für die Eh - re der Ge - liebten bin ich stets zum Kampf be - reit, zum Kampf be - reit,

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

(P)
l'ar.mi sempre im - pu - gne - rò, l'ar.mi sempre im - pu - gne -
bin ich stets zum Kampf be - reit, bin ich stets zum Kampf be -

rò!
reit!

Son dall' ob - bli - go co - stret - to far ra - gio - ne a quell' og - get - to, che quest'
Mei - ne Pflicht zwingt in dem Strei - te je - ner Hol - den mich zur Sei - te, der ich

(Fine.)

al.ma in - na - mo - rò, far ra - gio - ne a quell' og - get - to, che quest' al.ma in - na - mo - rò.
die - ses Herz ge - weiht, je - ner Hol - den mich zur Sei - te, der ich die - ses Herz ge - weiht.

D.C.

Ritornello.
(Andante.)

Violini.
Violette.
Viola da collo.
Basso.
Cembalo.

Scena XIV.
Tancredi ed Arideno.

Vierzehnte Scene.
Tankred und Arideno.

Arideno. **Tancredi.**

Sig-nor, u-di-sti, qua-le scia-gu-ra a noi so-vra-sta? Per su-per-ar-la
O Herr, ver-nimmst Du, wel-ches Un-heil uns be-vor-steht? Es su-be-sie-gen

Cemb.

Arideno. **Tancredi.**

è in me vi-gor, che bas-ta. Co-me, se fra ca-te-ne d'am-bo ri-stret-to è il pie? Ma non ri-
fühl ich in mir die Stür-ke. Wie nur? Ist un-ser Fuß mit Ket-ten doch ge-fes-selt! Doch un-ser

Arideno. **Tancredi.**

stret-ta fra ca-te-ne è la ma-no. L'ad-o-pra o Du-ce un pri-gio-ner ma in va-no. Pri-ma che dal-la mor-te
Arm ist noch frei von Ket-ten! Der nützt gar we-nig, o Herr, wenn man ge-fan-gen! E-he vom To-de ü-ber-

ca-da op-pres-so Tan-cre-di del uc-ci-sor ve-dra-i l'a-ni-ma in-de-gna a tra-boc-car-mi ai
 wäl-tigt Tan-kred er-liegt, sollst Du se-hen, wie der Mör-der vor mei-nen Fü-ßen sein Le-ben mir

Arideno.

pie-di. E che gio-va, se te-co dop-po si-mil bra-vu-ra do-vrò chiu-der-mi al
 läßt. Und was hilft es, wenn ich nach ähn-li-chen tap-fe-ren Ta-ten zu-sam-men mit

Tancredi.

Arideno.

Tancredi.

fi-ne in se-pol-tu-ra? Fa cor-rag-gio, A-ri-de-nol Non pos-sol E quan-do an-co-ra
 Dir muß ins Grab? Fas-se Mut, A-ri-de-nol Ich kann nicht! Und wenn auch ein-mal ge-

Arideno.

fos-se com-mu-ne il fa-to in-con-tri-si-a-ni-mo-so. E non taf-flig-ge il
 mein-sam das Schick-sal uns trifft, so tra-gen wir's als Män-ner. Be-küm-mert's Dich gar nicht, Clo-

Tancredi.

per-de-re Clo-rin-da? As-sai, ma l'al-ma sof-fre in-vit-ta il tor-men-to.
 rin-da zu ver-lie-ren? Sehr wohl, doch weiß mein Herz dem Gra-me zu trot-sen.

Arideno.

Tancredi.

Arideno.

E di tem-pa mag-gior quel duol ch'io sen-to. Che gran pe-na è la tu-a? Che pe-na?
 Schwe-rer las-set auf mei-ner See-le der Schmerz. Wel-cher Gram drückt Dich nie-der? Du fragst noch?

Tancredi. Arideno. **Tancredi.** **Arideno.** **Tancredi.**

Sì! La-scio,... ne più ve-drò! Chi la-sci, chi? La-scio la ca-ra mo-glie. Il ciel t'in-
 Ja! Ver-las-sen muß ich sie al-le! Wen mußst du las-sen? Las-sen muß ich die Gat-tin. So hilft der

Arideno. **Tancredi.**

vo-la dal maggior d'ogni impaccio. La-scio gl'am-a-ti fi-gli. Un peso al mon-do ch'il ric-co ag-
 Himmel Dir vom größ-ten Ver-drus-se. Las-sen die teu-ren Kin-der. Der-glei-chen Bür-de be-la-stet den

Arideno. **Tancredi.**

gra-va, ed il men-di-co op-pri-me. Lascio i pa-ren-ti. Tut-ti tra-di-to-ri al suo
 Rei-chen, den Ar-men drückt sie zu Bo-den. Lassendie Ver-wand-ten. Al-le ver-ra-ten ihr

Arideno. **Tancredi.**

san-gue. Gl'a-mi-ci. O non li tro-vi, o che li tro-vi in-fi-di.
 Blut. Die Freun-de. Die kannst Du su-chen, und findest Du sie, sind sie treu-los.

Arideno.

Sai, che tu di-ci il ve-ro! Già, già l'a-nima ar-di-ta più la mor-te non te-me.
 Ja, was du sprichst ist Wahr-heit! Ich fühl's: schon weicht die To-des-angst aus mei-nem Ge-mü-te.

Va-dano al-la mal' ho-ra mo-glie, fi-gli, pa-ren-ti ed a-mi-ci an-co-ra.
 Ho-le sie al-le der Hen-ker, Gat-tin, Kin-der, Ver-wand-te, und die Freun-de da-su!

Ritornello.
(Allegro moderato.)

53

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Tancredi.

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

Se mi dà pe - na ò - nò, a per - der il mio ben, A - mor - lo sa,
Soll ich las - sen die Lieb - ste mein, so ken - net mei - nen Schmers Gott A - mor al - lein,

se mi dà pe - na ò - nò, a per - der il mio ben A - mor lo - sa, A -
soll ich las - sen die Lieb - ste mein, so ken - net mei - nen Schmers Gott A - mor al - lein, Gott

(p) (mf) (f)

mor lo sa, A - mor lo sa, A - mor lo sa, lo sa.
A - mor al - lein, Gott A - mor al - lein, Gott A - mor al - lein, al - lein.

(p) (mf) (f)

(Fine.)

Ma la cru - del for - tu - na, ma la cru - del for - tu - na che tut - ti ma - li a - du - na, co -
A - ber oh - ne Er - bar - men, a - ber oh - ne Er - bar - men ver - folgt For - tu - na mich Ar - men, soll

sì già de-sti-no, ne mai si can-gie-rà, si can-gie-rà.
 dies Ihr Wil-le sein, so füg ich mich da-rein, ich mich da-rein.

D. C.

Scena XV.

Armida, che torna per rivedere Rinaldo.

Fünfzehnte Scene.

Armida, die zurückkehrt, um Rinaldo wiederzusehen.

Armida.

Dov'è Ri-nal-do? Do-ve fuo-ri del-le mie stan-ze u-sci con tan-ta
 Wo ist Ri-nal-do? Wo-hin stürs-te aus mei-nen Ge-mä-chern er fort in sol-cher

Cemb.

fret-ta? Oh Dio, qui ven-ni per in-ten-der da lui l'e-si-to con Tan-cre-di,
 Ei-le? O Gott, ich kam, von ihm selbst zu er-fah-ren, wie es mit Tan-kred ihm ging,

e non lo tro-vo. Im-pa-zi-en-te an-ne-lo sa-per, se del-la men-te all' in-qui-e-to
 und find ihn nir-gends. Voll hei-ßer Un-geduld möcht ich er-fah-ren, ob in dem un-ruh-gen Her-zen der Frie-de nun

spir-to reccò pa-ce ò più guer-ra. Rat-ta da que-sto suo-lo a rin-trac-ciar la cara ef-figie io vo-lo.
 ein-zog, o-der neu-er Zwiespalt. Teu-res ent-sch-wun-dnen Bild, Dich mir zu-rück zu ho-len will ich flie-gen.

Ritornello.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Armida.

Non sa se deb-ba ri-de-re,
Es schwan-ke-t zwi-schen La-chen
Non sa se de-sta ge-mi-ti,
Es schwan-ke-t zwi-schen Trau-er

ò pian-ger il mio cor,
und Wei-nen die-ses Herz,
ò giu-bi-lo il mio sen,
und Lust mein An-ge-sicht,

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

non sa se deb-ba ri-de-re, ò pianger il mio cor, il mio
 es schwanket zwi-schen La - chen und Wei-nen die-ses Hers, die-ses
 non sa se de-sta ge-mi-ti, ò giu-bi-lo il mio sen, il mio
 es schwanket zwi-schen Trau - er und Lust mein An-ge - sicht, mein An-ge -

cor, non sa se deb-ba ri-de-re, ò pianger il mio cor.
 Hers, es schwanket zwi-schen La - chen und Wei-nen die-ses Hers.
 sen, non sa se de-sta ge-mi-ti, ò giu-bi-lo il mio sen.
 sicht, es schwanket zwi-schen Trau - er und Lust mein An-ge - sicht.

Vuol ri - de - re, vuol pian - ge - re, vuol gio - ja, vuol do -
 Will la - chen, will wei - nen, will Freu - de bald und
 Vuol ge - mi - ti, vuol giu - bi - lo, vuol fosco e vuol se -
 Will seuf - sen, will Lust, will bald Dun - kel und bald

(Fine.)

(p) (f)
 lor, vuol ri - de - re, vuol pian - ge - re, vuol gio - ja, vuol do - lor, vuol ri - de - re,
 Schmers, will la - chen, will wei - nen, bald Freu - de, bald Schmers, will la - chen,
 ren, vuol ge - mi - ti, vuol giu - bi - lo, vuol fosco e vuol se - ren, vuol ge - mi - ti,
 Licht, will Trau - er, will Lust, will bald Dun - kel, bald Licht, will Trau - er,

(p) (f)
 vuol pian - ge - re, vuol gio - ja, vuol do - lor. Non
 will wei - nen, bald Freu - de, bald Schmers. Es
 vuol giu - bi - lo, vuol fosco e vuol se - ren. Non
 will Lust, bald Dun - kel, bald Licht. Es

D. C.

Scena XVI.

Colline neviccate sul far del giorno, con padiglioni illuminati sopra di esse, da quali risvegliati al tocco di tromba nemica escono le Milizie di Goffredo, ed egli stesso, con altri Capitani.

Sechzehnte Scene.

Schneebedeckte Hügel bei Tagesanbruch mit von oben her erleuchteten Zelten. Aus diesen stürzen, aufgeweckt durch den Schall der feindlichen Trompete, Gottfrieds Truppen und er selbst mit anderen Heerführern hervor.

Goffredo.

Da qual' or-ri-bil suo-no di ne-mico o-ri-cal-co desto è Gof-fre-do?
Welch fürch-ter-li-che Klän-ge aus feind-li-chen Trom-pe-ten tref-fen mein Ohr?

Cemb.

E minaccioso in-tor-no ri-em-piando il suol di lut-to, par che sfi-dia bat-taglia il campo tutto.
Von al-len Sei-ten strömt in wildem Dro-hen hin zum Schlachtfeld, zum Kamp-fe, so dünkt mich, rückt an das gan-se Lager.

Ec-co dal vi-cin colle spuntar ne-mico ar-al-do, e la fer-mar-si guerrier che nell'a-spet-to
Sieh, da erscheint ein Herold des Feinds vom na-hen Hü-gel, jetzt hemmt er den Schritt, in der krie-ge-rischen Haltung dem.

sembra un Mar-te gi-gan-te. Se non er-ro, all'in-se-gne è questi Argan-te.
fürcht-ba-ren Kriegsgott vergleich-bar. Seh ich recht, nach dem Wap-pen ist es Ar-gan-te.

Adagio.
Goffredo.

Mi pre-di-ce il cor af-flit-to ch'a pe-nar ri-tor-ne-rò, ri-tor-ne-
Ach mein Herz voll bang-er Sor-ge pro-phe-zeit mir neu-es Leid, mir neu-es

Cemb.
Viola da collo col Basso.

rò, ch'à pe - nar, ch'a pe - nar ri - tor - ne - rò.
 Leid, pro - phe - seit, pro - phe - seit mir neu - es Leid.

V.d.c. (C)

Già dal se - no qual ba - le - no il gio - ir si di - le - guò, il gio - ir si di - le - guò,
 Aus dem Busen, gleich dem Winde schwand da - hin die Hei - ter - keit, schwand da - hin die Hei - ter - keit,

si di - le - guò. Mi pre - di - ce il cor af - flit - to, ch'a pe - nar ri - tor - ne -
 die Hei - ter - keit. Ach mein Hers voll ban - ger Sor - ge pro - phe - seit mir neu - es

rò, ri - tor - ne - rò, ch'a pe - nar, ch'a pe - nar ri - tor - ne - rò.
 Leid, mir neu - es Leid, pro - phe - seit, pro - phe - seit mir neu - es Leid.

(Ritornello.)
 (Adagio.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena XVII.

Clorinda in abito d'araldo. Goffredo co' suoi Capitani ed Argante a cavallo in lontano, assistito da buon numero di Saraceni.

Siebzehnte Scene.

Clorinda in der Kleidung eines Herolds. Gottfried mit seinen Heerführern und Argante zu Pferd in der Entfernung, begleitet von einer großen Schar Saracenen.

Clorinda.

Si - gnor, che ben di - mo - stri al ve - ne - ran - do a - spet - to es - ser il pri - mo
O Herr, des - sen ehr - würd - ge Mie - ne den o - ber - sten Ge - bie - ter des Heers mir ver -

Cemb.

Du - ce, a te m'in - via co - lui, che con Tan - cre - di già co - min - ciò la pu - gna. Ec - co - lo, annunzia
rät, zu Dir schickt je - ner Held mich, der mit Tankred den Kampf be - reits be - gann. Hier ist er, und ver -

or co' le vo - ci mi - e che se - con - do il con - cer - to ven - ne per ul - ti - mar - la al se - sto di - e.
kün - det durch mei - nen Mund, daß ge - mäß dem Ver - tra - ge er sich stellt zur Ent - schei - dung am sech - sten Ta - ge.

Goffredo.

Clorinda.

(S'avve - rano i pre - lu - di.) E - gli dal cam - po manca che son più di - e. E la di - sfi - da commune a
(Mei - ne Ah - nung er - füllt sich.) Tankred ist nicht mehr im La - ger seit ein - gen Ta - gen. Mei - ne For - drung be - trifft Euch

Goffredo.

tut - ti, il fiero Argan - te in - clu - de Tan - cre - di pria, ne pe - rò gl'altri e - scu - de. In - te - si.
 Al - le, gilt auch Tan - kred Ar - gan - tes Ruf, schließt er an - dre doch nicht aus. Ich ver - ste - he.

Clorinda. Goffredo. Clorinda.

E che rispon - di? Il passo inol - tri, chi vuol guer - ra con no - i. Tu pur af - fi - di la di lui si - cu -
 Und Dei - ne Ant - wort? Es mag sich spu - ten, wer den Kampf will mit uns. So ge - währst Du mir Si - cherheit für

Goffredo. (Allegro.) Clorinda.

rez - za? Non è quest' al - ma ai tra - di - men - ti av - vez - za. Vie - ni, vie - ni, ò Du - ce in - vit - to, vie - ni in -
 ihn? Ver - rä - te - rei ist mei - ner See - le fremd. Auf ins Schlachtfeld, Held, zum Sie - gen, wo Dir

Viola da collo col Basso

campo a tri - on - far! Il ri - val ca - drà scon - fit - to sol del brando al lam - peg - giar,
 neu - er Lor - beer winkt! Je - der Geg - ner muß er - lie - gen, dem Dein Schwert ent - ge - gen blinkt,

al lampeg - giar!
 ent - ge - gen blinkt. Vie - ni, vie - ni, ò Du - ce in -
 Auf ins Schlachtfeld, Held, zum

vit - to, vie - ni, vie - ni, ò Du - ce in - vit - to, vie - ni in campo a tri - on - far, a tri - on - far!
 Sie - gen, auf ins Schlachtfeld, Held, zum Sie - gen, Held, zum Sie - gen, wo Dir neu - er Lor - beer winkt!

Ritornello.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena XVIII.

Argante, che s'avanza a cavallo, sino in mezzo l'esercito christiano; ivi gionto descende, e per qualche spazio di tempo si guarda intorno, senza parlare. Goffredo e detti.

Achtzehnte Scene.

Argante reitet bis in die Mitte des christlichen Heeres. Hier steigt er ab und schaut sich eine Zeit lang um, ohne zu sprechen. Gottfried und die Vorigen.

Argante.

Ec-co-mi nel a-rin-go, ma non spun-ta Tan-cre-di? O gente in-vit-ta,
Hier steh ich auf dem Kampfplatz, a-ber Tan-kred bleibt fern? Glor-ri-che Scha-ren,

Cemb.

o po-po-lo guer-rie-ro, e do-ve già-ce il ter-ror di vo-str'armi? A-spet-ta for-se la
Du kriegs-ge-wohntes Volk, wo ist der Schrecken Eu-rer Waf-fen ver-borgen? Baut er vielleicht auf die

Goffredo.

not-te, ch'al-tre volte a lui soc-cor-se? (Qua-si con du-ra sfor-za lo scher-no di co-
Nacht, die schon ein-mal ihm ge-hol-fen? Mit grau-sa-men Sta-chel ver-letzt des Man-nen

Argante.

stui l'al.ma flagel-la.) Ven-ga altri s'egli te-me! Ven-gan le squadre in-tie-re, i Du-ci stuolo a
 Hohn mir die See-le. Zagt er, so schickt ei-nen an-der-n! Bringt Eu-re gan-sen Scha-ren, die Führer Zug um

Goffredo.

stuolo, ch'a pagnar con Ar-gan-te giu-ro vi che non basta un uomo so-lo. Senza induggio, o Raimondo,
 Zug! Für den Kampf mit Ar-gan-te, glaubt mir, ge-nügt kein ein-zel-ner Mann! Oh-ne Zau-der-n, Raimon-do,

fal-lo appa-rir men-da-ce! O-ra, o super-bo, t'av-ve-drai ne' con-tra-sti, se questo so-lo, o
 stra-fe den Frev-ler Lü-gen! Jetzt, Du Vermess-ner, wirst im Streit Du er-fah-ren, wer von Euch Bei-den, im

Argante.

se tu sol non ba-stil! Che fa dun-que Tan-cre-di? Fugge for-se da me? Ma fug-ga
 Ein-zel-kamp-fe siegt! Was macht al-so Tan-kred? Er ent-flieht wohl vor mir? Doch mag er

Goffredo.

pu-re nel centro anche d'a-bis-so il fer-ro mi-o lo giunge-rà. Men-ti nel dir ch'uom ta-le fug-ga da
 flichn bis in die Tie-fen der Höl-le mei-nem De-gen ent-geht er nicht. Wähnst Du, daß solch ein Held ent-flö-hs vor

Argante.

te, ch'as-sai di te più va-le. Ri-serbo ad al-tro tem-po il ven-di-car l'of-fe-sa.
 Dir, der weit ihm un-ter-le-gen? Die neu-e Schmach zu rä-chen be-halt ich mir noch vor.

Goffredo.

Ho-mai ci de-sti la tromba alla ten-zo-ne. A pu-nir quel su-per-bo e-sci, o campio-ne!
 Jetzt mag zum Kampf die Trompe-te uns ru-fen. Diesen Prah-ler zu strafen, rü-ste Dich, mein Held!

(Allegro.)

Argante.

Al Nu-me-guer-rie-ro non ce-doin pu-gnar,
 Nicht weich ich dem Kriegsgott im Kamp-fes-ge-wühl,
 Cemb. Senza Viola da collo.

non ce-do, non ce-do, non ce-do, non cedo in pu-gnar,
 nicht weich ich, nicht weich ich, nicht weich ich im Kamp-fes-ge-wühl,

non ce-do, non ce-doin pu-gnar!
 nicht weich ich im Kamp-fes-ge-wühl!

Di Mar-te più fie-ro so l'ar-mi vi-brar,
 Mein Speer trifft noch sich-er, als Mars selbst, sein Ziel,
 (Fine.)

mi sò l'ar-mi vi-brar.
 als Mars selbst, sein Ziel.
 D. C.

*) Diese Arie ist von einer Trompete begleitet, deren Stimme aber nicht ausgeschrieben ist, vgl. den Revisionsbericht.

Segue il duello alla vista dell' esercito, nel qual tempo esce da sotterra un vapore, in forma di nuvola, che si trasforma in Clorinda, e s'accosta ad Oradino sagittario, dicendogli, che scagli un dardo a Raimondo.

Es folgt der Kampf angesichts des Heeres. Zugleich steigt von unten ein Dampf in Gestalt einer Wolke auf, die Clorinda's Gestalt annimmt. Die Gestalt nähert sich dem Bogenschützen Oradino und fordert ihn auf, einen Pfeil auf Raimondo abzuschießen.

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Goffredo.

O scelle-ra-to! Queste son le prodez-ze tu-e? Per mand'al-tru-i soppor-
 Ha, Du Ver-ruch-ter! Ist das Al-le, was Du vermagst? Du läßt's ge-schehn, daß von'

Cemb.

tar ch'a Raimon-do vo-li pen-nu-ta mor-te? O-là Sol-da-ti, ec-co rot-ta la
 an-de-ren Hän-den Rai-mon-do das Schick-sal er-ei-le? Hol-la, Sol-da-ten, nich-tig ist der Ver-

fè! Su via, l'ar-di-re ca-sti-ga-te de-gl'em-pj! Al-l'ar-mi, al-l'i-rel-
 trag! Wohl-an, so süch-tigt die Frech-heit der Schur-ken! Zum Kamp-fe, nur Ra-che!

segue

Allegro.
Goffredo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Ven - det - tai - o vò, ven - det - tai - o vò, ven - det - tai - o vò,
Zur Ra - che wohl - an, zur Ra - che wohl - an, zur Ra - che wohl - an,

ven - det - tai - o vò, ven - det - tai - o vò!
zur Ra - che wohl - an, zur Ra - che wohl - an!

(Fine.)

Svegli in pet.to, e de.sti il co - re, il ve - len, l'i - ra, e'l fu - ro -
Laßt auf's neu den Mut uns er - pro - ben, laßt ihn glühn, ra - sen, laßt ihn to -

- re per sbra - nar chi c'in - gan - nò, chi c'in - gan - nò.
- ben, su ser - schmet - tern den treu - lo - sen Mann, den treu - lo - sen Mann.

D.C.

Ballo.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo
e Basso.

Cembalo.

Atto Secondo.

Zweiter Akt.

Scena I.

Giardino d'Armida, con spelunca nel mezzo.

Rinaldo cogitabondo.

Erste Scene.

Garten Armidas, mit einer Grotte in der Mitte.

Rinaldo, in Nachdenken versunken.

(Presto.)

Rinaldo.

Cemb.
Senza
Viola da collo.

Voi ri-de-te, er-bette e fio-ri, ma non ri-do io già co-sì, ma non ri-do, ma non
Wie Ihr lä-chelt, duft-ge Blu-men! Doch mein Herz, es lacht nicht mehr, doch mein Herz, es lacht nicht

(p)

ri-do io già co-sì, ma non ri-do, ma non ri-do io già co-sì.
mehr, es lacht nicht mehr, doch mein Herz, es lacht nicht mehr, es lacht nicht mehr.

Nel mio vol-to dove il bri-o sta-va raccol-to, la me-sti-zia og-gi ap-pa-ri.
Auf mein Antlitz, das voll Feu-er einst er-strahl-te, legt sich Trau-er sent-ner-schwer.

D. C.

(Fine.)

Ritornello.

Presto.

Violini.
Violette.
Viola da collo.
Basso.
Cembalo.

Scena II.
Armida e Rinaldo.

Zweite Scene.
Armida und Rinaldo.

Armida.

Oh mi bel so - le! A pun - to te so - spi - ra - vo; e co - me al po - polo o - do -
Du mei - ne Son - ne! So - e - ben seufst' ich nach Dir. Wes - halb ruht so trü - be Dein

Cemb.

ro - so gi - ri tor - bi - di i rai? Scu - sa - mi. For - se dell'ef - fi - gie so - gnata ri - tro - vasti in Tan -
Blick auf der duf - ti - gen Schar? Ver - zeih mir. Fundst Du in dem Ant - lit - ze Tan - kreds die Spur je - nes

Rinaldo. Armida.

cre - di al - cun ve - stigio? Nò. Perchè ri - ma - ne l'al - ma si trista an - co - ra?
Bilds, das im Traum Dir er - schien? Nein. Wa - rum ver - harrt Dei - ne See - le dann noch in Trau - er?

Rinaldo. Armida. Rinaldo.

Perchè, mi - se - ra, te - me di per - de - re co - lei, che tanto a - do - ra. Chi - me - re! Ah, che ben spes - so
Es bedrückt sie die Angst, daß sie von der, die sie an - be - tet, muß scheiden. Welch Wahnbild! Ach, wie so oft war ein

7b

Armida.

de' vi - ci - ni ac - ci - den - ti son pre - cur - so - ri i so - gni! Or su, di quan - ti ca - va - lie - ri La -
Traum nicht schon der Ver - kün - di - ger ei - ner na - hen Zu - kunft! Wohl - an, was im - mer an la - tei - ni - schen

6 5 6 #

Rinaldo.

ti - ni tro - van - si ne' miei tet - ti, or - ren - da strag - gi - o ne fa - rò! Non tan - to
 Rit - tern in mei - nem Hau - se weilt, soll in schreck - li - chem Blut - bad zu Grun - de gehn! Nicht so - viel

Armida.

san - gue! Al - me - no dal ti - mor che t'in - gom - bra, vò li - be - rar - ti. O - là cu -
 Blut! Nur die Furcht laß mich we - nig - stens ver - ban - nen, die Dich be - drückt. He - da, Ihr

sto - di, to - sto dis - se - ra - to lo spe - co gl'I - ta - li pri - gio - nie - ri ven - ga - no al mio co - spet - to!
 Wäch - ter, öff - net so - fort mir die Grot - te und führt die ge - fang - nen La - tei - ner hier - her zu mir!

Me - co in - tan - to qui sie - di, ch'u - na sce - na vedrai di gran di - let - to!
 Setz Dich zu mir un - ter - des - sen, ei - ne Sce - ne voll Reiz sollst Du 'er - le - ben!

Ritornello.
(Andante.)

Violini.
 Violette.
 Viola da collo.
 Basso.
 Cembalo.

Armida.

Vo - glio per for - za, o ca - ro, che tu ral - le - gri il cor, che
 Laß mit Ge - walt mich ban - nen den Gram aus Dei - nem Blick, den

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

V. d. c.

tu ral - le - gri il cor. L'oc - chio, la guan - cia, il lab - bro se di me - stiz - zia è
 Gram aus Dei - nem Blick. Wenn Lip - pen und Wan - gen und Au - gen sur Trau - rig - keit nur

fab - bro, più non ri - sveglia a - mor! Vo - glio per for - za, o ca - ro, che tu ral - le - gri il
 tau - gen, so flieht der Lie - be Glück. Laß mit Ge - walt mich ban - nen den Gram aus Dei - nem

cor, vo - glio per forza, o ca - ro, che tu ral - le - gri il cor, che tu ral - le - gri il cor!
 Blick, laß mit Ge - walt mich ban - nen den Gram aus Dei - nem Blick, den Gram aus Dei - nem Blick!

(p)

Scena III.

Aperta la spelonca escono impetuosamente Tancredi, Arideno, e tutti li Cavalieri, prigionieri d'Armida.

Dritte Scene.

Aus der geöffneten Höhle stürzen ungestüm Tancred, Arideno, und alle Ritter, die Armidas Gefangene sind.

Tancredi.

Ec - co ci in li - ber - tà! Su via com - pa - gni! Ten - ti - si, ben - ch'in -
 Jetzt sind wir end - lich frei! Auf, Ihr Ge - fähr - ten! Laßt, wenn auch waf - fen - los, uns

Cemb.

Arideno.

er - mi, dar la mor - te ad Ar - mi - da! Sì, sì, la rea con no - stra man s'uc - ci - da!
 su - chen Ar - mi - da su tö - ten! Ja, ja, es fal - le die Fal - sche durch uns!

Tancredi. **Arideno.**

Ma co - me all'improv - vi - so im - mo - bi - le ri - mango? E come, o Di - o, per - do qui l'u - so del
 Doch wie steh ich plötz - lich be - wegungslos und starr? Und wie ver - sagt mir, o Gott, der Gebrauch meiner

Tancredi. **Armida.**

pas - so? Sembra un tron - co cia - scun, ciascun un sas - so. O te - me - ra - rii e tan - to
 Fü - ße? Baumstämmen glei - chen wir Al - le, und har - ten Fel - sen. O ihr Ver - weg - nen! So weit er -

con - tro di me s'ar - di - sce? I - gno - to for - se v'è il mio po - ter? In tronco e sasso a punto trasfor - mar - vi vo -
 kühnt Ihr Euch ge - gen mich? Ist mei - ne Macht Euch denn nicht be - kannt? In Bäu - me und Fel - sen will ich Euch ver -

gl'i - o! To - sto sì can - gi in vir - tù de' miei car - mi, altri in bel - ve, altri in piante ed altri in mar - mi!
 wan - deln! Kraft mei - nes Spruchs wird der ei - ne zum Tie - re, der an - dre sur Pflanz - e und zu Mar - mor!

Rinaldo. Me - ri - ta - to ca - sti - go!
 Wohl ver - dient ist die Stra - fe!

Tancredi. O - mai di lu - po pre - se En - ri - co l'ef -
 Ei - nes Wol - fes Ge - stalt hat En - ri - co er -

Arideno. fi - gie!
 hal - ten!

Guasco in ti - gre è con - ver - sol
 Gua - sco wur - de zum Ti - ger!

Tancredi. In le - o - ne Gugliel - mo!
 Und zum Lö - wen Gug - liel - mo!

Arideno. Ar - te - mi -
 Ar - te - mi -

Tancredi. doro in or - sa!
 do - ro zur Bär - rin!

In cipres - so Olde - ri - co!
 Zur Cypress - e Ol - de - ri - co!

Arideno. E - berardo in ma - ci - gno!
 E - be - rar - do zu Marmor!

Tancredi. Ri - dolfo e Vincis -
 Ri - dol - fo, Vin - cis -

Arideno. lao già di ven - nero auge - il
 la - o wur - den zu Vö - geln!

Ghe - rardo al fi - ne in al - tra specie ha tra - mu - ta - to il cri - ne!
 Sieh hier Ghe - rar - do in ei - nem neu - en Haar - schmuck pran - gen!

Armida. Che ne di - ci?
 Was sagst Du da - su?

Rinaldo. Bi - zar - ro.
 Wie sel - sam!

Tancredi. Io stesso in bru - to sen - to cangiar - mi!
 Ich sel - ber fühl in ein Tier mich ver - wan - delt.

Arideno. Io pu - re
 Ich er - hal - te

pren - do for - ma no - vel - la! Al - men cangian - do ses - so di - ve - nis - se A - ri - deno u - na donzel - la!
gleichfalls ei - ne neu - e Ge - stalt. Ach stünd ich doch mit ver - tausch - tem Geschlecht als ein hoi - des Mägdelein da!

Tancredi.
Per - fi - da Ma - ga! Que - ste son l'o - pre tue? Del - la ra - gio - ne al lu - me si - mili oltraggiar -
Treu - lo - se Zau - brin! Das ver - dan - ke ich Dir? Kannst Du es wa - gen, das Licht der Vernunft mit Fü - ßen zu

Rinaldo.
re - chi? Nella men - te dell'uo - mo il Ciel splendor la fe - ce, e tu l'ac - cie - chi? Deh ren - di - gli, ti
tre - ten? Dem menschli - chen Geist schuf der Him - mel sie zur Leuch - te, und Du er - stickst sie? Gib ih - nen doch, ich

Armida. **Rinaldo.** **Armida.**
pre - go, la sembian - za primie - ra! Vo - lon - tie - ri. E più to - sto man - dali in ceppial - tro - ve. Di mia pos -
bit - te Dich, die al - te Gestalt! Mit Ver - gnü - gen. Und her - nach leg an - ders - wo sie in Ket - ten. Von mei - ner

san - za o - ra vedrai le prove.
Macht sollst Du gleich ei - ne Pro - ba se - hen.

Percote la Terra, e tutti ritornano con l'aspetto primiero.

Sie erschüttert die Erde und Alle kehren in ihrer früheren Gestalt zurück.

Rinaldo.
O pro - di - giosa Ar - mi - da!
O sau - ber - rei - che Ar - mi - da!

Armida.
Im - man - ti - nen - ti ver Ga - za al Re d'E - git - to sia - no con - dot - ti in
In die - ser Stun - de sein sie zum Kö - nig Ä - gyp - tens gen Ga - za ent - führt als

Arideno.

do - no (Vò guar-dar in dis - par-te, se da quel - lo che fui di - ver-so or so - no.)
Sla - ven. (Will doch sehn im Ge - hei-men, ob ein an - drer ich bin, als so - e - ben ich war.)

(Allegro.)

Tancredi.

Don-na rea, di me tu ri - di, ma di te mi ri - de - rò,
La-che nur, Du fal - sche Schlange! Ei - nes Tags lach ich noch Dein, I.v.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

ma di te mi ri - de - rò, mi ri - de - rò, mi ri - de - rò. Por-ge-
ei - nes Tags lach ich noch Dein, lach ich noch Dein, lach ich noch Dein. Zu dem

(Fine.)

rò pre-cial to - nan - te, che con de - stra ful - mi - nan -
Donn - rer will ich fle - hen, daß mit sei - nem Blitz er rä -

- te arda un di chi m'ol-trag - giò, chi m'ol-trag - giò.
- che die be - fleck - te Eh - re mein, die Eh - re mein.

D. C.

Ritornello.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena IV.
Armida e Rinaldo.

Vierte Scene.
Armida und Rinaldo.

Armida.

O - ra da tuoi so - spet - ti li - be - ro pur sa - ra - i. Me - co di nuo - vo
Jetzt sind die trü - ben Ge - dan - ken wohl aus dem Sinn Dir ge - schwunden. Ru - he aufs neu - e mit

Cemb.

sie - di tra que - sti fio - ri: qui scher - zi - no, o Ri - nal - do, i no - stria - mo - ri.
mir in die - sen Blu - men und laß, Ge - lieb - ter uns ko - sen in hol - der Lie - be.

(Andante.)

Armida.

Rinaldo.

Quel lab - bro m'in - vi - ta a go - der! Un sol de' tuoi ba - ci
Die - ser Mund, er läßt mich zur Lust! Ein ein - zi - ger Kuß nur,

Quel se - no m'in - vi - ta a go - der! Un sempli - ce am.
Die - ser Bu - sen, er läßt mich zur Lust! Ein ein - zig Um -

Cemb.
senza
Viola da collo

7 8 6 # # 6 6

con - tie - ne un im - men - so pia - cer, un im - men - so pia - cer! Quel lab - bro m'in -
läßt springen das Herz in der Brust, das Herz in der Brust! Die - ser Mund, er

ples - so rin - chiu - de un im - men - so pia - cer, un im - men - so pia - cer! Quel se - no m'in -
fan - gen läßt schwellen das Herz in der Brust, das Herz in der Brust! Die - ser Bu - sen, er

6 7 7 # 6 5 # 7 6 # 6 6

vi - ta a go - der, m'in - vi - ta a go - der.
läßt mich zur Lust, er läßt mich zur Lust.

vi - ta a go - der, m'in - vi - ta a go - der.
läßt mich zur Lust, er läßt mich zur Lust.

Rinaldo si lascia cadere col capo in grembo d'Armida ed ella lo cinge d'una corona di rose. Rinaldo läßt sein Haupt in den Schoß Armidas sinken und sie bekränzt ihn mit einem Kranz von Rosen.

Ritornello.
(Andante.)

77

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena V.

Ubaldo colla verga, e lo scudo fatale, che spunta da una siepe di rose, li detti.

Ubaldo.

Cemb.

Ec - co mi giun - to al fi - ne a di - sco - pri Ri - nal - do. O vi - sta!
End - lich ist mir's ge - lun - gen, Ri - nal - do zu ent - dek - ken. Welch ein An - blick!

Fünfte Scene.

Ubaldo mit der Rute und dem Zauberschild, erscheint hinter einer Rosenhecke. Die Vorigen.

E già ce se - co la sua di - let - ta, e gli in grembo al la don - na, el - la all'er - bet - ta!
Es ruht die Lieb - ste an sei - ner Sei - te, er im Scho - ße des Mäd - chens, sie in den Blu - men.

Armida.

Ai do-me - sti-ci-a-fa - ri per po-co, ò mio te - so - ro, par-tir degg' i - o. Qui - vi ri-man-ti, or
 We - gen häus - li - cher Ge - schäf - te muß ich kur - ze Zeit, Ge - lieb - ter Dich ver - las - sen. Blei - be Du hier, in

Rinaldo.

o - ra ver-ran-mie lu - ci a ri - ve - der-tian-co - ra. Deh non far, ò mio sol, lun - ga di-mo - ra!
 wen - gen Au - gen - blik - ken kehr ich zu - rück zu Dir. Ach, ver - wei - le nicht lang, Du mei - ne Son - ne!

Ritornello.
(Andante.)

Violini.
 Violette.
 Viola da collo.
 Basso.
 Cembalo.

(p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)
 (p)

(Andante.)

Armida.

Bel lab-bro, m'of-fen-di a dir-mi co-sì, m'of-fen-di, m'of-
 Ge-lieb-ter, wie kränkt mich das häß-li-che Wort, wie kränkt mich, wie

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

(p)
 fen-di a dir-mi co-sì, m'of-fen-di, m'of-fen-di a dir-mi co-sì.
 kränkt mich das häß-li-che Wort, wie kränkt mich, wie kränkt mich das häß-li-che Wort.

Sin-pet-to a chi s'a-ma più l'al-ma sog-gior-na, per for-za ri-tor-na con ce-le-re
 Wer zum Wohn-sitz er-ko-ren das Hers der Ge-lieb-ten, der kehrt, von der Sehn-sucht be-zwun-gen, zu-

6 6 6 6 6 6

(p)
 bra-ma da do-ve n'u-sci, per for-za ri-tor-na con ce-le-re bra-ma da do-ve n'u-
 rück zu dem trau-li-chen Ort, der kehrt, von der Sehn-sucht be-zwun-gen zu-rück zu dem trau-li-chen

V.d.c.

6 6

(f)
 sci. Bel lab-bro, m'of-fen-di a dir-mi co-sì, m'of-fen-di, m'of-
 Ort. Ge-lieb-ter, wie kränkt mich das häß-li-che Wort, wie kränkt mich, wie

(p)
 fen-di a dir-mi co-sì, m'of-fen-di, m'of-fen-di a dir-mi co-sì.
 kränkt mich das häß-li-che Wort, wie kränkt mich, wie kränkt mich das häß-li-che Wort.

Ritornello
D.C.

Scena VI.
Ubaldo, poi Rinaldo.

Sechste Scene.
Ubaldo, später Rinaldo.

Rinaldo.

È tan - ta la gran fiam - ma, che per Ar - mi - da io
So glü - hend ist das Feu - er, das mich ver - seht für Ar -

sen - to, che lon - ta - no da le - i un se - co - lo mi par o - gni mo - men - to!
mi - da, daß fern von der Ge - lieb - ten, wie hun - dert Jah - re ein Au - gen - blick mich dünkt.

Cemb.

Ritornello.
Allegro.

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Rinaldo.

Mi pia - ce a - mar da ve - ro, e a - mar con fe - del - tà, con fe - del - tà! Mi pia - ce a - mar da
 Nur wahr - schätz ich die Lie - be und stets ge - paart mit Treu, ge - paart mit Treu! Nur wahr - schätz ich die

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

ve - ro, e a - mar, a - mar con fe - del - tà, con fe - del - tà!
 Lie - be und stets, und stets ge - paart mit Treu, ge - paart mit Treu!

Co - si si de - ve far, co - si si de - ve
 So soll die Lie - be sein, so soll die Lie - be

V. d. c.
(Fine.)

far, a - mar per ben a - mar, a - mar per ben a - mar,
 sein, auf - rich - tig stets und rein, auf - rich - tig stets und rein,

e non per va - ni - tà, per va - ni - tà, e non per va - ni - tà, per va - ni - tà.
 und fern von Tän - de - lei, von Tän - de - lei, und fern von Tän - de - lei, von Tän - de - lei.

D. C.

Ubaldo.

Agl' oc - chi di Ri - nal - do l'a - da - man - ti - no
 Vor die Au - gen Ri - nal - dos sei der dia - mant - ne

Cemb.

scu - do of - fra - sio - mai. Già, già ra - pi - to il guar - do
Schild nun mehr ge - bracht. Schon seh ich sei - ne Blick - ke vom

vie - ne dal fa - tal lam - po; più non si tar - di ad in - ti - mar lo scam - po!
Glan - ze des Zau - bers ge - fes - selt; ihn zu er - ret - ten zögr' ich län - ger nicht!

Rinaldo s'affissa nello
scudo d'Ubaldo.
Rinaldo richtet den Blick
fest auf Ubaldos Schild.

Ubaldo.
O grand E - roe, pur ve - di qual sei, co - me nel ter - so lu - ci - dis - si - mo ac - cia - ro il
O gro - ßer Held, er - kennst Du Dich nicht, wie in dem leuch - ten - den Glanz des Me - talls Dein Ge -

man - to, il cri - ne spi - ra tut - to la - sci - vie? E co - me il fer - ro, da lus - so ef - fe - mi -
wand, Dei - ne Haa - re, al - les Wöl - lust nur at - met? Und wie Dein Ei - sen das wei - bi - sche Ge -

na - to guer - ni - to è sì che i - nu - ti - le or - na - men - to sem - bra, non mi - li - tar ferreo i - stro - men - to!
prä - ge al - so ent - stellt, daß mehr es eit - lem Zier - rat ver - gleich - bar, als ei - nem kampf - er - prob - ten Rüst - zeug!

Rinaldo.

Ubaldo.

Cie - li! So - gno, ò son de - sto? Deh sor - gi, o Du - ce in - vit - to! Va l'A - sia tut - ta,
 Him - mel! Träum ich, o - der wach ich? Er - he - be Dich, ruhm - rei - cher Feld - herr! Krieg führt Eu - ro - pa

va l'Eu - ro - pain guer - ra. Tu so - lo in o - zio vi - le, Pren - ci - pe ge - ne - ro - so, scio - pe - ra - to ne
 und das gan - ze A - sien. Nur Du, mein ed - ler Fürst, hältst Dich ab - seits in ta - ten - lo - ser, wei - bi - scher

sta - i? Dell' u - ni - ver - so te so - lo il mo - to nul - la move, e - gre - gio cam - pion d'u - na fan - ciu - la?
 Mu - ße? Nur Du al - lein nimmst an des Welt - alle Er - schütterung kei - nen An - teil, Du tap - fe - rer Rit - ter ei - nes Mädchens?

Rinaldo.

Ubaldo.

(O mia ver - go - gna e - ter - na!) E qual le - tar - go tien l'a - ni - ma so - pi - ta?
 (O un - aus - lös - ch - li - che Schan - de!) Welch bö - ser Traum hält die See - le Dir um - fan - gen?

Su, su, fa - tal guer - rie - ro! Te'l cam - po, te Gof - fre - do, te la sor - te, il tri - on - fo an - sio - so at - ten - de!
 Auf, auf, un - sel - ger Krieger! Das La - ger, Held Gott - fried, das Schicksal, der Tri - umph har - ren Dein mit Schmerzen!



Vie - ni, e l'em - pia set - ta che già crol - la - sti, a ter - ra e - stin - ta ca - da sot - to la
 Komm denn, und je - ne Rot - te, die Du oft schon schlu - gest, er - ei - le das Ver - der - ben von Dei - nes

Rinaldo.



for - mi - da - bi - le tua spa - da! Non più: ta - ci; ab - ba - stan - za tu mi fe - sti ar - ros - sir!
 Schwertes fürch - ter - li - chen Streichen! Ge - nug! Schweige! Schon zu stark ließ Dein Wort mich er - rö - ten!



Chiu - so n'an - drei e sot - to il ma - re e den - tro il fo - co per ce - lar - mi, e giù nel cen - tro.
 Flichn möcht ich un - ter das Meer und mit - ten ins Feu - er vor Scham, und in die Tie - fe.

Ubaldo.

Rinaldo.



Non ti smarrir, hai tem - po di ri - sar - cir il dan - no. Oh Dio! Fin o - ra in que - sta di - mo.
 Nur ru - hig Blut! Noch ist's Zeit, den Scha - den zu bes - sern. O Gott! Bis heu - te lebt' ich da -



ra - i sto - li - da ce - ci - tà. Con que - stiar - ne - si scioc - co a - dor - nai me stes - so!
 hin von tö - rich - ter Blind - heit ge - schla - gen, und schmück - te selbst, ich Tor, mich mit sol - chem Tan - del!

Ubaldo.



I - te - ne, o in - de - gne pom - pe, di ser - vi - tù mi - se - re in - se - gne! Ge - ne - ro - so dispreg - gio!
 Fort, nichts - würd - ges Ge - prän - ge, der Skla - ve - rei arm - sel - ge Zier! Wel - che herr - li - che Wal - lung!

Rinaldo.

U - bal - do, il Cie - lo qui ti con - dus - sel Ah, sap - pi ch'e - gli la tua ve -
 U - bal - do, der Him - mel - führ - te Dich her! Ver - nimm denn, daß er mir be - reits Dein

Ubaldo.

nu - ta fem - mi ve - der in so - gno. Il Cie - lo a pun - to fu la mia gui - da, e
 Kom - men im Trau - me vor - aus ver - kün - det. Ge - wiß, der Him - mel war mein Be - glei - ter und

Rinaldo.

vuo - le, che me - co o - ra t'ac - cin - gi a su - bi - ta par - ten - za. An - diam!
 will, daß Du als - bald Dich be - rei - test von hin - nen zu ge - hen. Wohl - an!

Ubaldo.

Ma co - me dall' in - can - ta - to al - ber - go po - trem fug - gir? Con la vir - tù di que - sta ver - ga
 Doch wie ist's mög - lich, aus dem ver - wun - sche - nen Schloß zu fliehn? Dank die - ser Ru - te Ge - walt, in

fa - tal ch'io strin - go, ne pe - ne - tra - i, con la me - de - sma an - co - ra ri - tro - ve - rem l'u - sci - ta.
 mei - ner Hand ge - lang - te ich hier - her, es weist die - sel - be si - cher uns wie - der - um den Aus - weg.

Rinaldo.

Tu mi pre - cor - ra in - tan - to, e cer - ta via nel la - bi - rin - to ad - di - ta.
 Wohl, schrei - te Du vor - an und zeig den Weg aus die - sem La - by - rin - the.

(Ritornello.)

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Ubaldo.

Basso.

Cembalo.

Guarda, guarda, guar.da, non ti la.sciar vin.ce.re da bel.tà se più la
 Wä.che, wa.che, wa.che und ha.be acht, daß nicht der Schön.heit Reiz Dein Aug' um.

mi.ri!
nach.tell

Tu sai co.me di.let.ta, ma co.me tien ri.stret.ta
 Du kennst die hol.den Blik.ke, doch kennst Du auch die Strik.ke, dar.

l'a-ni-ma fra mar-ti-ri! Guarda, guarda, guar-da, non ti la-sciar vin-ce-re da bel-
 in-nen Du einst ge-schmach-tet! Wä-che, wa-che, wa-che und ha-be acht, daß nicht der Schön-heit

4 6 6 6 6 7

tà se più la mi-ri! Guar-da, guar-da, guar-da, non ti la-sciar
 Reiz Dein Aug' um-nach-tet! Wä-che, wa-che, wa-che und ha-be acht,

6 5 6 5 #

Musical score for the first system. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The vocal melody is on a single staff. The lyrics are:

vin - ce - re da bel - tà, se più la mi - ri, se più la mi - ri!
 daß nicht der Schön - heit Reiz Dein Aug' um - nach - tet, Dein Aug' um - nach - tet!

Dynamics include *(p)* (piano) and *(f)* (forte) markings.

Musical score for the second system. The piano accompaniment continues with two staves. The vocal melody is on a single staff. The lyrics are:

Musical score for the second system. The piano accompaniment continues with two staves. The vocal melody is on a single staff. The lyrics are:

Musical score for the second system. The piano accompaniment continues with two staves. The vocal melody is on a single staff. The lyrics are:

Dynamics include *(p)* (piano), *(f)* (forte), and *(p)* (piano) markings.

Scena VII.
Rinaldo.

Siebente Scene.
Rinaldo.

Rinaldo.

Nò, nò, già son ri-sol-to d'ab-ban-do-nar Ar-mi-da! Co-nob-bi già, ch'o-gni bel-lez-zà è in-fi-da.
Nein, nein, ich bin ent-schlossen, von Ar-mi-da zu scheiden! Wohl ist mir kund, daß je-de Schö-n-heit treu-los.

Cemb.

(Ritornello.)
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Rinaldo. (p)

Es-ser non vo-glio più, più schiavo, ò cor d'A-mor! Es-ser non vo-glio più, più
 Fort-an will ich nicht mehr Gott A-mors Skla-ve sein, fort-an will ich nicht mehr Gott

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

V.d.c.

(f)

schiavo, ò cor d'A-mor, nè star in ser-vi-tù. Non so, se tu m'in-ten-di, se
 A-mors Skla-ve sein, nach Frei-heit lechzt mein Sinn! O Lieb-ste hab Er-bar-men, laß

pur m'in-ten-di tu, se pur m'in-ten-di tu. Es-ser non vo-glio più, più
 mich von hin-nen ziehn, laß mich von hin-nen ziehn! Fort-an will ich nicht mehr Gott

V.d.c.

6 5 4 #

schiavo, ò cor d'A-mor, nè star in ser-vi-tù, nè star
 A-mors Skla-ve sein, nach Frei-heit lechzt mein Sinn, nach Frei-

V.d.c.

in ser-vi-tù, nè star in ser-vi-tù.
 heit lechzt mein Sinn, nach Frei-heit lechzt mein Sinn!

Scena VIII.

Armida, che torna anelante per riverir Rinaldo.

Achte Scene.

Armida, außer Atem zurückkehrend, um Rinaldo zu begrüßen.

91

Armida.

Mi-se-ra me! Che veggio? Qui Ri-nal-do non tro-vo? Ri-nal-do, a-ni-ma mi-a!
 Ach, we-ße mir! Was seh ich? Es entschwand mir Ri-nal-do! Ri-nal-do, Du meine See-le!

Cemb.

For-se tra que-sti la-bi-rin-ti fron-do-si per i-scher-zo ti ce-li?
 Hältst Du viel-leicht zum Scher-se nur Dich ver-bor-gen in die-sem La-by-rin-the?

E-sci-ne lasciadi tua vi-sta di-giù ni i fa-me-li-ci ra-il Vie-ni, t'af-fret-ta!
 Zeig Dich, und laß das dür-sten-de Au-ge Dei-nen An-blick ge-nie-ßen! Komm doch, ach, ei-le!

Ahi, che quel-la par-ten-za che so-gna-sti poc'an-zi o-ra è so-spet-ta!
 Weh, mich dünkt, je-ner Ab-schied, von dem Du ge-träumt, ward bit-te-re Wahr-heit!

Ritornello.
 Adagio.

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Armida.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Se non tro-voil mio sol, son mor-ta, son mor-ta, A - mo -
Ist mein Lieb mir ge - raubt, so schwin-det, so schwin-det mein Le -
Se non veg-goil mio ben, son per-sa, son per-sa, ò Cie -
Wenn der Lieb - ste ent - floh, so scheid ich, so scheid ich von hin -

re, son mor-ta, son mor-ta, A - mo - - rel Già sen - to
ben, so schwin-det, so schwin-det mein Le - - ben! In schmer - sens -
lo, son per-sa, son per-sa ò Cie - - lo! Già pro - vo
nen, so scheid ich, so scheid ich von hin - - nen! Des fin - stern

che la te - ma vie-ne con do-glia e - stre - ma ad as - sa - lir - miil
rei - - chem Ban - gen fühl ich die Brust mir be - fan - - gen, das macht mein Her - er -
chil - so - spet - to en-tro di que - sto pet - - to vā in si - nu - an - doil
Arg - - wohns Schmer - sen fühl ich im tief - - sten Her - - sen, das macht mein Blut ge -

Adagio.

co - - - re. Se non trovoil mio sol, son
be - - - ben. Ist mein Lieb mir ge - raubt, so
ge - - - lo. Se non veggoil mio ben, son
rin - - - nen. Wenn der Lieb - ste ent - floh, so

mor-ta, A - mo - - re, son mor-ta, son mor-ta, A - mo - - re.
schwin-det mein Le - - - ben, so schwin-det, so schwin-det mein Le - - - ben.
per-sa, ò Cie - - - lo, son per-sa, son per-sa, ò Cie - - - lo.
scheid ich von hin - - - nen, so scheid ich, so scheid ich von hin - - - nen.

Scena IX.

Altre colline nevicate coperte di straggi, con breccia nelle mura di Gerusalemme. Goffredo levandosi un gran scudo, che tiene nel braccio, percorso da Sigiero suo scudiero, e seguito da molte milizie.

Neunte Scene.

Andere schneebedeckte Hügel, mit Leichen übersät und mit einer Bresche in den Mauern von Jerusalem. Gottfried legt einen großen Schild ab, den er am Arm hält. Vor ihm sein Schildträger Sigiero, hinter ihm viele Soldaten.

Goffredo.

Rec - ca - mi, o buon Si - gie - ro, l'al - tro scu - do che por - ti;
Reich mir, mein treu - er Si - gie - ro, den an - dern Schild, den Du trägt;

Cemb.

ha duopo il brac - cio, per trapas - sar su l'af - fo - la - te straggi, di men gra - voso incar - co.
denn es ver - langt mein Arm, um das dich - te Ge - tüm - mel des Kampfs zu thei - len, ei - ne leich - te - re Waf - fe.

È tempo ben, ch'al - cu - na no - bil o - pra del - la no - stra vir - tude omai si sco - pra. Ma...
Jetzt ist es Zeit, daß wir durch ei - ne Tat voll küh - nen Muts uns - re Tap - fer - keit be - wei - sen. Doch...

Qual in - vi - do te - lo, spin - to da man ne - mi - ca di vien re - mora al pas - so? Ah, che non to - glie
Welch nei - disch Ge - schoß, von feind - li - cher Hand ge - schleu - dert, hemmt mei - ne Schrit - te? Ha, wär ich selbst zu

piaga, ben che mor - ta - le, dal mio petto il co - raggio. A - mi - ci, an - diamo delle mure all' assal - to!
To - do ge - trof - fen, nie - mals ent - sinkt mir der Mut! Ihr Freunde, wohl - an, zum Sturm auf die Mau - ern!

me-co s'ar - mi cia-scun d'un cor di smalto! Ma l'a-er-ba fe - ri-ta più s'in-a-spra nel duol,
 Wappne je-der sich gleich mir mit einem Her-zen aus Stein! Doch die brennen-de Wunde schafft mir stei-gen-de Pein,

ne mi so-sten-ta la gamba, of - fe-sa ah! trop-po. Oh-là, subentra Guel-fo nel-le mie ve-ci!
 und nicht mehr hält das ver-lets-te Bein mich auf-recht. Ho-da, es tre-te Guel-fo an mei-ne Stel-le!

Io vado e tor-no; tu ge-ne-roso as-si-sti, che forse e - gli è del gran tri-onfo il gior-no!
 Ich geh und kom-me wie-der; hilf Du hochherz-gen Mut-es, daß gro-ßen Tri-umph uns die-ser Tag be-sche-re!

(Allegro.)

Goffredo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Il Dio del-le bat-ta - glie
 Der dro-ben lenkt die Schlach-ten,

in-vo-ca, in-vo-ca nel pu-gnar, nel pu-gnar! Nel Ciel con-
 ihn ru-fe, ihn ru-fe an im Streit, an im Streit! Gen Him-mel
 (Fine.)

fi-da e spe-ra, ch'all' u-mi-le pre-ghie - ra il Ciel si suol pie-gar.
 sollst Du se-hen, der de-muts-vol-lem Fle-hen sein Ohr stets gnä-dig leiht.

D.C.

Ritornello.

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena X.

Nel mentre che Guelfo con li soldati v'è per assalire la breccia, esce Clorinda ed Argante, con sabla alla mano, seguitati da un grosso de Saraceni.

Zehnte Scene.

Während Guelfo mit den Soldaten sich anschickt, die Bresche zu stürmen, kommen Clorinda und Argante mit dem Säbel in der Hand heraus, hinter ihnen eine Menge Saracenen.

Clorinda.

E dove, o fol-li, ir pre-su-me-te? A ter-minar la vi-ta l'em-pi-to vi con-
 Wo-hin, Ihr To-ren, erkühnt Ihr Euch zu ge-hen? In das ge-wis-se Ver-der-ben jagt Euch der tol-le

Cemb.

Argante.

du-cel Da tue vo-ci-atte-ri-ti fu-go-no vi-li, e li sol-da-ti e'l du-cel!
 Mut! Dei-ner Stim-me Ge-walt swingt al-le sur Flucht, die Mannschaft und den Füh-rer!

Guelfo con le di lui squadre si dà ad una vergognosa fuga.

Guelfo beginnt mit seinen Scharen schimpflich zu fliehen.

Clorinda.

S'ar-re-sti, s'an-ci-da la tur-ba ch'in-fi-da s'in-vo-la da me!
 Man fas-se, man tö-te die Schar, die so fei-ge vor mir sich da-von macht!

Cemb.

Argante.

Più d'u-no ra-pi-do stral ve-loce hò'l piè. Fer-ma, Clorin-dal Mi-ra co-me ri-ma-ne a.
Ra-scher als der sau-sen-de Blitz stürm ich da-hin. Nicht wei-ter, Clo-rin-dal! Sieh nur hier die-se off-ne

Clorinda. **Argante.**

per-to qui l'a-tie-ta-to mu-ro! Di ven-di-car un sì grand'anno io giu-ro! Va-das ia ri-pa-
Bre-sche in der zerstoßnen Mau-er! So gro-ßen Scha-den schwör ich zu rü-chen! Gehn wir, ihn zu be-

Clorinda. **Argante.** **Clorinda.**

rar-lo. A miglior duopo ho ri-volto il pen-sier. Che tenti, o bel-la? Ar-der in al-tra par-te
seit-gen. Nach ei-ner bes-se-ren Tat steht mein Sinn. Sag an, was planst Du? Durch Feu-er will ich vernich-ten den

Argante.

tor-re che fra' ne-mi-ci coll' ar-ti sue più la cit-tà fla-gel-la. Son
feind-li-chen Turm dort drü-ben, der uns-re Stadt be-droht mit sei-nen Kün-sten. Mit

Clorinda. **Argante.**

te-co all'al-ta im-pre-sa! A-ma quest'al-ma d'es-ser so-la all'ef-fet-to. Ein o-zio
Dir geh ich ans Werk! Nein, denn mein Arm will al-lein es voll-brin-gen. In fei-gem

Clorinda. **Argante.**

vil me la-sce-rai ne-glet-to? Ab-bon-da-no gl'im-pie-ghi. Nò, nò, se fui tra l'armia te con-
Nichtstun läßt Du mich da-hin-ten? Ge-nug bleibt Dir noch üb-rig. Nein, nein, so lang mein Arm die Waf-fen

Clorinda.

Argante.

sor - te es - ser vuò nel - la glo - ria, e nel - la mor - te. Chiò che tu vuoi. M'a - strin - ge
trägt, will ich Ge - nos - se in Sieg und Tod Dir sein. Tu was Du willst. Es zwingt zu -

Clorinda.

Argante.

pri - ma ver - so la Da - ma il de - bi - to com - mu - ne. Sen - ti - men - to cor - te - se. L'ob - bli - go,
erst mich ge - gen die Da - me die all - ge - mei - ne Pflicht. Ein gar ar - tig Ge - fühl. Wei - ter

Clorinda.

che pri - va - to al mer - to di Clo - rin - da come a - man - te pro - fes - so. Maggior bon -
ist die Pflicht, die das Hel - den - tum Clo - rin - das dem Lie - ben - den ge - beut. Noch größ - re

Argante.

ta - de. E poi del - la cit - ta ca - den - te la ra - gion ef - fi - ca - ce di sal - var - ti so -
Gü - tel Das wich - tig - ste end - lich: der schwer - be - droh - ten Stadt muß als Stüt - ze ich Dich er -

Clorinda.

ste - gno. Scu - sa - mi: Ar - gan - te è il dif - fen - sor del re - gno!
hal - ten. Ver - seiß mir: Ar - gan - te ist der Schüt - zer des Rei - ches!

Argante.

Clorinda.

Or - su tronchiam gl'in - duggi! A - scol - ta: in fret - ta agl'al - ber - ghi d'Isme - no ri - volgi il
Hin - weg drum mit dem Zaudern! So hö - re: In höchster Ei - le len - ke den Schritt zu Is - me - nos

piè: con-fi - da lo - pra im - mi - nen - te di - gli ch'un misto e - gli com - pon - ga at - to ai
 Haus, mei - ne Ab - sicht ver - künd ihm, sag ihm, daß Al - les er be - reit hält, um plötz - li - chen

su - bi - ti in cen - di: tan - to gli rap - pre - sen - ta, e poi ma - spet - ta.
 Brand zu ent - fa - chen. Sol - ches kün - de ihm an, und har - re mei - ner.

(Allegro.)
 Argante.

Im - poni, im - po - ni, o ca - ra, im - poni, im - po - ni, o ca - ra, tuo ser - vo è que - sto
 Be - fiehl, be - fiehl, o Teu - re, be - fiehl, be - fiehl, o Teu - re, Dein Knecht ist die - ses

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

(P)
 cor, im - poni, im - po - ni, o ca - ra, im - poni, im - po - ni, o ca - ra, tuo ser - vo è que - sto cor, tuo ser - vo è que - sto
 Hers, be - fiehl, be - fiehl, o Teu - re, be - fiehl, be - fiehl, o Teu - re, Dein Knecht ist die - ses Hers, Dein Knecht ist die - ses

cor. Sol da te l'al - ma di - pen - de, sol da te le
 Hers. Dich al - lein trag ich im Sinn, Dir al - lein geb

(Fine.)

leggi atten - de la mia spa - da, il mio va - lor, la mia spa - da, il mio va - lor!
 froh ich bin, was mein Schwert und mein Mut vermag, was mein Schwert und mein Mut ver - mag.

D. C.

Ritornello.
(Allegro.)

99

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Scena XI.
Clorinda sola.

Elfte Scene.
Clorinda allein.

Clorinda.

Cemb.

Che non fa, che non ten-ta, per gra-dir a Clorin-da, l'in-a-mo-ra-to Ar-gan-te?
Was wagt nicht, was ver-sucht nicht, nur um mir zu ge-fal-len, der ver-lieb-te Ar-gan-te?

Ma non gio-va che poco, poi-che so, che nel mondo degl'uo-mi-ni l'amar è a-mar per gio-co.
Doch es hilft ihm nicht viel, denn ich weiß, daß hie-nie-den das menschli-che Lie-ben nur ein Lie-ben zum Scherz ist.

Ritornello.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Clorinda.

Di - te pur quan - to vo - le - te: so chi sie - te, so chi sie - te, ò
 Was das Lie - bes - volk auch sa - ge, ich ver - la - che, ich ver - la - che
 Fa - te pur ciò che vi pia - ce: è men - da - ce, è men - da - ce il
 Mögt Ihr's trei - ben nach Ge - fal - len, lee - res Prah - len, lee - res Prah - len ist

Cemb.

scal-tri a-man-ti, so chi sie-te, so chi sie-te, ò scal-tri a-man-ti, so, so,
 sei-ne Li-sten, ich ver-la-che, ich ver-la-che sei-ne Li-sten, ja, ja,
 vo-stro a-mo-re, è men-da-ce, è men-da-ce il vo-stro a-mo-re, è, è,
 Eu-er Lie-ben, lee-res Prah-len, lee-res Prah-len ist Eu-er Lie-ben, ja, ja,

so chi sie-te, ò scal-tri a-man-ti, so, so, so chi sie-te, ò scal-tri a-man-ti!
 ich ver-la-che sei-ne Li-sten, ja, ja, ich ver-la-che sei-ne Li-sten.
 è men-da-ce il vo-stro a-mo-re è, è, è men-da-ce il vo-stro a-mo-re!
 lee-res Prah-len ist Eu-er Lie-ben, ja, ja, lee-res Prah-len ist Eu-er Lie-ben.

D'es-ser fin-ti e men-zo-gne-ri, man-can-to-ri e
 Nur im Heu-cheln und Be-lü-gen, im Ver-füh-ren
 Men-ti-tor bug-giar-do, e in-fi-do, o se-gua-ci
 Wer be-tört von Cu-pi-dos Scher-sen, hat gar bald aus

(Fine.)

lu-sin-ghie-ri, so che so-no, so che so-no i vo-stri
 und Be-trü-gen könnt als Mei-ster, könnt als Mei-ster Ihr Euch
 di Cu-pi-do, so che a-ve-te, so che a-ve-te in se-no il
 sei-nem Her-sen Treu und Glau-ben, Treu und Glau-ben aus-ge-

van-ti, so che so-no, so che so-no i vo-stri van-ti!
 brü-sten, könnt als Mei-ster, könnt als Mei-ster Ihr Euch brü-sten.
 co-re, so ch'a-ve-te, so ch'a-ve-te in se-no il co-re!
 tris-ben, Treu und Glau-ben, Treu und Glau-ben aus-ge-tris-ben.

(Ritornello.)

Scena XII.

Spiaggia di mare con molo, e la Fortuna, in nave dorata, che si trattiene al lido, aspettando Rinaldo.

Doppo rumore d'armi dentro la scena esce Rinaldo ed Ubaldo, con spada alla mano, seguiti da Tancredi, Arideno e tutti li Cavalieri, ch'Armida mandava in Egitto.

Zwölfte Scene.

Meeresstrand mit einer Mole. Fortuna in einem vergoldeten Schiff, das am Ufer liegt, erwartet den Rinaldo.

Waffenlärm hinter der Scene. Dann erscheinen Rinaldo und Ubaldo, den Degen in der Hand, gefolgt von Tankred, Arideno und allen den Rittern, die Armida nach Ägypten sandte.

(Allegro.)

Rinaldo. *(p)* *(f)*

Vit - to - ria, vit - to - ria, vit - to -
Froh - lok - ket, froh - lok - ket, froh - lok -

Cemb.

(p)

- ri - a, vit - to - ri - a, vit - to - ria!
- ket, froh - lok - ket, froh - lok - ket!

Al fin sor - tim - mi li - be - rar - vi, o com - pagni, dalla tur - ba che schia - vi vi gui - dava in E - git - to.
Nun end - lich ge - lang mir's, Euch, Ihr Freunde, zu be - frei - von der Schar, die als Skla - ven nach Ä - gyp - ten Euch führte.

Ubaldo. **Tancredi.**

Cad - de nel suol o - gni fellon traf - fit - to. Del - la vi - ta a Ri - nal - do son de - bi - tor due
Tot liegt vor uns der Ver - rä - ter Schar. Ich schul - de Dir, mein Ri - nal - do, mein Le - ben zum zwei - ten

Arideno. **Rinaldo.** **Tan-**

vol - tel! Io non e - sprimo gl'ob - blighid'A - ri - de - no. Te stringo, a - mi - co, e te, buon servo al se - no!
Ma - le! Nicht kann ich sa - gen, was A - ri - de - no Dir schuldet. Heil Dir, mein Freund, und Dir, Du treu - er Knappe! Ver -

credi.

Rinaldo.

Scu-sami, se d'Armida con troppo ar-dir... Ba-sta, co-sì, di lei, basta co-sì, di lei la me-mo-ria sva-
 seih mir, wenn ich Ar-mi-da in heft-gem Zorn... Nichts mehr von ihr, ge-nug! Ar-midas Bild entschwand mir schon längst aus dem

Tancredi.

Rinaldo.

ni. Ma, come il cie-lo ti trasse in que-sta vi-a? Chie-di-lo, a chi mi sep-pe li-be-ro far u-
 Sinn. Doch - wie führ-te der Him-mel Dich hier-her? Frag diesen hier, des-sen Hand ich's verdanke, daß ich be-

Ubaldo.

scir di pri-gio-ni - a. Or non è tem-po, è d'uo-po fug-gir da que-sta ter-ra! V'at-tende, o
 freit aus je-nen Ban-den. Ein an-der Mal. Doch jetzt laßt uns fliehn aus die-sem Lan-de! Der from-me

Tancredi.

Ubaldo.

Du-ci, il pio Buglion in guerra! An-dia-mo! A voi non li-ce es-ser con noi. Quel-la che voi mi-
 Bouil-lon er-war-tet Euch im Fel-de. So gehn wir! Euch ist's ver-sagt, uns zu be-glei-ten. Die Eu-rem Au-ge

ra-te, è la For-tu-na, e nel sua na-ve so-lo me de-ve con-dur, col buon Ri-naldo a
 hier sich zeigt, ist For-tu-na, ihr Schiff darf mich al-lein mit dem tap-fern Ri-nal-do von hin-nen

Tancredi.

Arideno.

Ubaldo.

vo-lò. Ch'o-do? Che sen-to? In cam-po i-te, per al-tra par-te, ne te-me-te d'Ar-
 füh-ren. Was sagst Du? Was hör' ich? Zum La-ger ei-let auf an-dern Pfa-den, und fürch-tet Ar-

Rinaldo.

mi - da, poi - che già del - la ma - ga è va - na o - gni ar - te. Per mo - men - ti, o Tan -
 mi - da nicht mehr, denn ver - geb - lich sind ich - re Kün - ste. Nicht für lan - ge, mein

Tancredi.

cre - di, ci di - vi - de il de - stin. Pa - zien - za, in bre - ve ci ri - ve - drem! Pren - di l'im -
 Tan - kred, trennt uns das Schick - sal. Ge - duld, bald se - hen wir uns wie - der! Hur - tig zu

Rinaldo.

Tancredi.

bar - col Pri - ma te movi al - la par - ten - za! È mio do - ver ch'al li - do o t'ac - com - pa - gni.
 Schiff! Rü - sto Dich Du zu - erst zum Auf - bruch! Ich hab die Pflicht, zum Strand Dich zu ge - lei - ten.

Rinaldo.

Tancredi.

Rinaldo.

Arid.

E mia rag - gion che scorga in - ca - mi - na - to il pas - so. Eh via Ri - nal - do! Eh via Tan - cre - di! Ogn'
 Und ich das Recht, die Stra - ße Dir zu wei - sen. Hin - weg Ri - nal - do! Hin - weg, o Tan - kred! So

Tancredi. Rinaldo.

Ubaldo.

u - no si di - vi - da in un pun - to. Pre - go. Sup - pli - co. U - bal - do de - ci - de - rà la li - te!
 trennt Euch in der - sel - ben Se - kun - de. Ich bit - te. Ich bit - te sehr. U - bal - do wird Eu - ren Streit ent - schei - den.

Arideno.

Par - ta pri - ma Tan - cre - di, e poi par - ti - te. Tut - te le ce - re - mo - nie sa - ran co - sì fi - ni - te!
 Tan - kred ge - he zu - erst, und dann geht Ihr. Al - le die Com - pli - men - te fin - den so ein En - de!

(Andante.)
Tancredi.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Par-ti-rò, par-ti-rò, ma te-co re-sta que-sto cor in-ca-te-na-
Ich will gehn, ich will gehn, doch wird auf e-wig nur bei Dir dies Herz ver-har-

-to, in-ca-te-na-
-ren, dies Herz ver-har-

to. Fin che vi-vo, fin che spi-ro, col af-fet-to del mio pet-to sa-rà sem-pre il mio le-
ren. Bis ans En-de mei-ner Ta-ge soll im Bu-sen mei-ne See-le ih-re Lie-be treu be-

(Fine.)

ga-wah - - - - - to. Par-ti-rò,
-ren. Ich will gehn, D.C.

Ritornello.

Violini.
Violette.
Viola da collo.
Basso.
Cembalo.

Scena XIII.

Rinaldo, Ubaldo, Armida che sopraggiunge.

Ubaldo.

Dreizehnte Scene.

Rinaldo, Ubaldo, Armida, die plötzlich erscheint.

Noi pur sen - za di - mo - ra par - tiam, Ri - naldo, ac - ciò che l'em - pi - a
 Laß un - ver - süß - lich uns ge - hen, o mein Ri - nal - do, auf daß nicht die

Cemb.

Rinaldo.

ma - ga non so - pragionga al li - do! Me - co non ha più for - za il suo cu - pi - do.
 Zau - brin am Strand uns ü - ber - ra - schet! Kei - ne Ge - walt hat sie mehr ü - ber mich.

Armida (sopraggiunge).
(erscheint plötzlich).

Ubaldo.

Rinaldo.

Ec - co - lo, che ver l'on - da driz - za fu - ga - ci i pas - si! Ar - mi - dal! Do - ve spun - ta co -
 Hier ist der Held, der flücht - gen Schrit - tes zum Stran - de eilt! Ar - mi - dal! Wo - her kommt die - ses

Armida.

ste - i? Ferma, o crudel, e sof - fri la - sciar me so - la? As - petta al - men fin tan - to che l'ul - ti - me mie
 Weib? Grau - sa - mer, steh! So treu - los kannst Du mich verlas - sen? So war - te doch nur, bis Ar - mi - das lets - ter



vo - ci sian porte a te, non di co i ba - ci, que - sti al - tra più degna ha - ra - sti. Che te - mi,
 Seuf - zer Dich er - reicht, ach nicht ihr Kuß! Den pflückst von würd'gern Lip - pen Du Dir! Wo - zu die

Ubaldo.



em - pio, se re - sti? Po - trai ne - gar, poi - chè fug - gir po - te - sti? Guar - da, del - la Si - re - na
 Angst, wenn Du bleibst? Schlägst Du mir's ab, trots - dem die Flucht Dir of - fen? Folg nicht den Wor - ten der Si -

Rinaldo.



non t'ar - re - star ai det - ti! U - bal - do, a me con - vie - ne trasgre - dir per mo - menti i tuoi pre - cet - ti.
 re - ne und ge - he wei - ter! U - bal - do, auf ei - nen Au - gen - blick nur laß Dein Ge - bot mich ü - ber - schrei - ten!

Armida.



Non cre - der già: ch'io por - ga sup - pliche ad un a - man - te - tal fummo un tem - po - a -
 O glau - be mir: nicht dem Ge - lieb - ten gilt mei - ne Bit - te - das ist ver - gan - gen - als



scol - ta co - me ne - mi - co! I prie - ghi d'un ne - mi - co tal hor l'al - tro ri -
 Feind nur sollst Du mich hö - ren! Des Fein - des Bit - te fin - det beim Geg - ner bis - wei - len Ge -

Ubaldo.



ce - ve. Ben quel che chieggo è tal, che dar - lo puo - i e in - tegri conser - var gli sde - gni tuo - i. Te - mo...
 hör. Was ich von Dir ver - lan - ge, kannst Du gewäh - ren, oh - ne Deinem Zor - ne Ein - halt zu tun. Ich fürch - te...

Rinaldo.

Armida.

Non du-bi-tar! Se m'odii, e sprezzì, o - dia-mi quan-to sa-i, le vostre gen-ti o-diai anch' i - o,
 Hab kei-ne Angst! Wenn Du mich has-sest, has-se mich so tief Du vermagst; denn Eu-re Scha-ren haßt' auch ich,

o - diai te stes-so! Aggiungi a questa ogn'altra colpa, e sia-no tut - ti sti - moli alla par -
 ja auch Dich sel-ber! Füg, was ich sonst an Dir ge - fre-velt, noch hin-su und Du hast Grün-de ge-nug mich zu

ten - za. Vat-te-ne, passa il mar, pugna e tra-va-glia; struggi la fe-de nostra, anch'io t'affret-to,
 mei - den. Geh nur, ü - bers Meer, müh Dich im Kampfe, ver - tilg un-sern Glau - ben, auch ich ver-lang es!

che di-co no-stro: ah non più mi - a! Fe - de - le so-no a te so - lo, I - do-lo mio cru -
 Was sag ich un-sern! Ach, nicht mehr mei-nen! Nur auf Dich al - lein schwört die See - le, die grau-sam Du ge -

Ubaldo.

Rinaldo.

Armida.

de - - - le! Ba - sta co-sì! Pa - zien-za. So - lo mi si con - ce-da ch'io ti se-gua fra
 mar - - - ter! Nun ist's ge-nug. Ge - duld. Eins ge - wöh - re mir nur, daß ich Dir fol - ge zum

l'ar-mi, ch'il no-me di re-i - na can - gi in vil ser - va; so - lo que - sto mi si con -
 Kampf, laß mich den Na-men Für - stin ver-tau-schen mit der Skla - vin; nur dies Ei - ne er - lau - be

ce - da: a - nimo ho ben, ho ben vi - gor che ba - sti a con - dur - ti i ca - val - li e por - tar
 mir: nicht fehlt mir der Mut, noch fehlt mir die Kraft, Dei - ne Pfer - de zu füh - ren und Lan - zen zu

Ubaldo. **Rinaldo.** **Armida.**
 l'ha - ste. Oh Dio! Par - tiam. Son te - co or o - ra! In cam - po sa - rò qual più vor -
 tra - gen. O Gott! Hin - weg! Ich folg Dir gleich! Im Feld will ich sein, was Du mir ge -

ra - i, o tuo scu - die - ro, o scu - do. Pas - se - rà pe' l' mio se - no pria ch' a te giunga il
 bie - test, sei's Schildknapp o - der Schild. Durch - boh - ren mag das Ei - sen mich, eh zu Dir es

fer - ro, e for - se, for - se non o - se - rà pia - gar - ti, per non fe - rir me
 dringt; viel - leicht, viel - leicht wird's Dich zu ver - wun - den nicht wa - gen, um mich nicht selbst zu

stessa, con - do - nan - do il pia - cer del - la ven - det - ta, a que - sta qual si sia bel - tà ne -
 tref - fen, wird auf den Ge - nuß der Ra - che ver - sich - ten zu gun - sten die - ser Schön - heit, die Du ver -

Ubaldo. **Rinaldo.**
 glet - ta. Par - tia - mo, di - co! A - spet - ta! Ar - mi - da, in ve - ro as -
 schmä - test. Von hin - nen, sag ich! Ver - wei - le! Ar - mi - da, Dein Schick - sal liegt

sai di te mi pe - sa. O po - tess' i - o dal mal con - cet - to ar - do - re l'al - ma sgom -
 schwebt mir auf der See - le. Könnt ich doch nur Dei - nen Sinn von solch fal - schem Wah - ne be -

brar - ti! Eh, che li miei non so - no o - dii, ne sdegni, o bel - la, nè vò ven - det - ta, nè rammento of -
 frei - en! Ach, die - ses Herz kennt we - der Haß noch Zorn, Du Teu - re, noch sinn'ts auf Ra - che, es ver - gift al - le

fe - se, nè ser - va tu, nè tu ne - mi - ca se - i. Er - rasti, è ver, e trapas - sasti i mo - di es - ser - ci -
 Kränkung und will als Fein - din Dich nicht, noch als Skla - vin. Du hast ge - fehlt, und ü - berschrittst das Maß, da Du

tan - do o - ra gli sde - gni or gl'o - di. Ma che? Son col - pe u - ma - ne,
 Skla - vin warst bald des Zor - nes, bald des Has - ses. In - deß die Schuld ist mensch - lich,

e colpe u - sa - te. Scu - so la na - tia leg - ge il ses - so, e gl'an - ni: anch'io fal -
 und ist ge - wöhn - lich. Nach - sehn will ich's der Na - tur, dem Ge - schlecht und den Jah - ren; auch ich hab

lii: ne con - dan - nar te pos - so, se non con - danno an - che me stes - so. A - scol - ta:
 Schuld und kann Dich nicht ver - dam - men, will ich nicht sel - ber mich ver - dam - men. So hö - re:

Sa - rò tuo ca - vallier, quan - to ri - chie - de la guer - ra d'A - sia e con l'ho - nor la fe - de!
 Dein Rit - ter will ich sein, so - weit es der Krieg ge - gen A - sien zu - läßt, und mei - ne Eh - re und Treu - e!

Ubaldo. **Rinaldo.**
 Che di - ci? Il fine homai pon - gasi a nostrier - ro - ri, e sia se - pol - ta la me - mo - ria di
 Was sagst Du? Laß uns fort - an ver - ges - sen die al - ten Sün - den, es sei be - gra - ben die Er - in - ne - rung an

tan - ti ver - go - gno - si de - lit - ti. Deh non vo - ler che segni i - gnobil fre - gio tua bel - tà, tua va -
 man - che schimpfli - che Ta - ten. O las - se nie ein häß - lich Mal ent - stel - len Dei - nen Reiz, Dei - nen

Ubaldo.
 lor, tuo san - gue re - gio! Ri - nal - do, io qui non vo - glio più sof - frir tua di - mo - ra.
 Mut, Dein fürst - lich Blut, Ri - nal - do, nicht darf ich län - ger Dein Ver - wei - len hier dul - den.

Rinaldo.
 Ar - mi - da, oh Di - o ri - manti in pa - ce, io va - do. A te non li - ce me - co ve -
 Ar - mi - da, o Gott, bleib hier in Frie - den, ich ge - he. Dir ist ver - bo - ten, mich zu be -

Ubaldo.
 nir, chi mi con - du - ce il vie - ta. Ri - man - ti! E ancor non giunse il discorso al la me - ta?
 glei - ten, hier mein Füh - rer verwehrt es. So blei - bel! Hat dies Ge - spräch denn nie - mals ein En - de?

(Allegro moderato.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Rinaldo.

Basso.

Cembalo.

(mf)

Ci vuol pa-zien - za, con-vien par-tir,
 Lern Dich ge - dul - den, ge - schie-den muß sein, ge -

con - vien par - tir, con - vien par - tir.
 schie - den muß sein, ge - schie - den muß sein.

(Fine.)

Rinaldo.

La sof - fe - ren - za del mio do - lo - re non è mi - no - re del
 Ach, die Qual, die ich muß er - tra - gen, schmerst nicht min - der als

tuo mar - tir, non e mi - no - re del tuo mar - tir.
 Dei - ne Pein, schmerst nicht min - der als Dei - ne Pein.

Ci vuol pazienza
 Lern Dich gedulden
 D. C.

Scena XIV.

Ubaldo volendo correre ad imbarcarsi con Rinaldo vien trattenuto da Armida.

Vierzehnte Scene.

Ubaldo, der eilen will, um sich mit Rinaldo einzuschiffen, wird von Armida zurückgehalten.

Armida. Ubaldo. Arm.
 Con - tro di te, ch'affret - ti Ri - naldo alla par - ten - za m'avven - te - rò. Co - tanto ar - di - sci? Im -
 Jetzt sitt - re Du, der Du mir den Lieb - sten ent - füh - rest, vor mei - nem Zorn. Welch drei - ste Re - del Be -

Ubaldo.
 po - ni che si trat - ten - ga! Im - pon - go col - la for - za di que - sta ver - ga, che ti per - co - te,
 fühl ihm hier zu ver - wei - len! Ich be - feh - le kraft der Zau - ber - ge - walt der Ru - te, die Dich be - rührt,

che re - sti - no nel suo - lo fin - chè par - tiam qui le tue pian - te im - mo - te!
 daß bis zu uns - rer Ab - fahrt Dei - ne Fü - ße am Bo - den un - be - weg - lich blei - ben!

segue
 Ritornello.

Ritornello. (Allegro.)

Violini.
 Violette.
 Viola da collo.
 Basso.
 Cembalo.

Ubaldo.

Do-vreste a-man-ti tut - ti le fe-mi-ne la - sciar,
 Laßt fah - ren hin die Frau - en, Ver - lieb - te ins - ge - samt,

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

do-vreste aman-ti tut - ti le fe-mi-ne la - sciar! Fuggir da tan-te pe - ne ch'ogn'o - ra vi con -
 laßt fah - ren hin die Frau - en, Ver - lieb - te ins - ge - samt! Entflieht der Welt der Lei - den, in die zu al - len

vie - ne per quelle sop - por - tar, fuggir da tan-te pe - ne ch'ogn'o - ra vi con - vie - ne per quelle sop - por -
 Zei - ten Euch Wei - berjoch ver - dammt, entflieht der Welt der Lei - den, in die zu al - len Zei - ten Euch Wei - berjoch ver -

tar. Do - vreste a-man-ti tut - ti le fe-mi-ne la - sciar tut - ti, tut - ti, tut - ti,
 dammt. Laßt fah - ren hin die Frau - en, laßt fah - ren hin die Frau - en, laßt fah - ren, laßt

tut-ti, do-vreste aman-ti; tut-ti le fe-mi-ne la-sciar, le fe-mi-ne la-sciar.
 fah-ren, laßt fah-ren hin die Frau-en, Ver-lieb-te ins-ge-samt, Ver-lieb-te ins-ge-samt.

(p)

6

nach ♪ folgt das
 Ritornello
 von S. 113.

Scena XV.
 Armida sola.

Fünfzehnte Scene.
 Armida allein.

Armida.

E si tro-vano in-can-ti, che vin-co-no li miei? Ma già ri-tor-na il
 Gibt es wirk-lich ei-nen Zau-ber, der stär-ker ist als mei-ner? Doch schon fühl mei-nen

Cemb.

7
 4
 2

passo in li-ber-tà. Che mi-ro! I do-gmi del pre-cet-tor in-de-gno l'uo-mo spieta-to a-
 Fuß ich wie-der frei. Was seh ich! Des schänd-li-chen Mei-sters Ge-bo-ten ge-horcht die-ser hers-lo-se

8
 4

scolta! Già mi la-scia, mi fug-ge! O na-to so-lo dell'Ir-ca-nia fra'mostri, hai cor in
 Mann! Er ver-läßt mich, er flieht mich! O Du, den Hyr-kanians wil-de Ti-ger ge-bo-ren, Du hast das

7
 6
 5

pet-to d'abban-do-nar Ar-mi-da? Dil-lo, par-la, ra-gio-na, a-nima in-fi-da! Ah, troppo è ver:
 Hers, Ar-mi-da su ver-las-sen? Sag's nur, ge-steh es nur ein, Du treu-lo-se See-le! Ach, nur zu wahr ist's:

6

Già sordo l'iniquo al par dell'on-da, non o-de i miei lamen-ti, e lascia che disper-se va-da-no le que-
 Der E-len-de, taub wie die Wel-len, hört nicht auf mei-ne Klagen, er dul-det, daß un-ge-hört mein Jam-mer ver-

re-le in braccio ai ven-ti! Mi-se-ra, che far deg-gio? Qui che ri-solvo afflit-ta?
 hal-le, ein Raub der Win-del Weh mir Ärm-sten, was soll ich be-gin-nen in mei-nem E-lend?

O-mai la do-glia per l'a-ni-ma dif-fu-sa, al-la mia men-te o-gni chia-ror in-
 Es raubt der Kum-mer, der mei-ne See-le durchdringt, mei-nem Ver-stande al-le sei-ne

vo-la, e già già mi co-strin-ge so-la a pe-nar, a lag-gri-mar qui so-lal
 Klar-heit. Ach nichts läßt er fort-an mir ü-brig, als ein-sa-men Kum-mer und ein-sa-me Trä-nen!

Che fa più me-co il pian-to? Altr' ar-ti, altr' ar-mi con-tro co-stui s'a-
 Was kann Kla-gen mir from-men? Gans an-de-re Kün-ste und Waf-fen sind hier von-

do-pri. Di già'l gion-go, già'l prendo, il cor gli suello e qui le membra appen-do.
 nō-ten. Gar bald er-reich und faß ich ihn und ser-rei-ße ihm Herz und Glie-der.

segue

Adagio.
(Adagio.)

117

Presto.

Violini. (p)

Violette. (p)

Viola da collo. (p)

Armida.

Basso. (p)

Cembalo. p

Dal pro-fon-do si spa-lan-chi,
Tor der Höl-le, tu Dich auf,

Adagio.

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

dal pro-fon-do si spa-lan-chi, si spalan-chi, e si rin-se... Dal pro-fon-do...
Tor der Höl-le, tu Dich auf, tu Dich auf und ver-schling... Tor der Höl-le...

Rinaldo.

Armida.

Ar-mi-da, tu de-li-ri! Ri-nal-do, em-pio Ri-nal-do...
Ar-mi-da, Du bist ra-send! Ri-nal-do, Du fal-scher Ri-nal-do...

Cemb.

Ma, par-la'l cru-do! Sen-ti-lo! De-tes-ta il mio fo-co a-mo-ro-so,
Horch, sei-ne Stim-mel! Hör nur! Mei-ne Lie-be ver-schmäh't er,

a tru - ci - dar - mi vien il cam - po e Gof - fre - do. Fug - go con piè ve - lo - ce, e mi na - scon - do.
und mich zu tö - ten, naht Gott - fried mit den Sei - nen. Flieh will ich ei - li - gen Laufs, und mich ver - ber - gen.

Scena XVI.
Rambaldo ed Armida.

Sechzehnte Scene.
Rambaldo und Armida.

(Adagio.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Rambaldo.

Basso.

Cembalo.

Armida.

Rambaldo.

Si - gno - ra!
O Her - rin!

Dal pro - fon - do... Re -
Tor der Höl - le... O

forte

forte

f

Armida.

Rambaldo.

Armida.

Rambaldo.

i - nal Si spa - lan - chi...
Fürstin! Tu Dich auf!

Ar - mi - dal
Ar - mi - dal

Sfor - tu - na - tal Pian - gi?
Un - glück - sel - ge! Du wei - nest?

Largo.

Violini. *(mf)*

Violette. *(mf)*

Viola da collo. *(mf)*

Armida.

Basso. *(mf)*

Cembalo. *mf*

Af - flit - ta pian - ge - re vuò, vuò il mi - o, il
 Ach, laß in Trau - rig - keit mich, mich be - wei - nen, die

mio mar - tir, il mi - o mar - tir!
 her - be - Pein, die her - be - Pein!

(Fine.)

Cemb.

Già di Te - si - fo - ne fat - ta è quest' a - ni - ma, deg - gio pe -
 Schon ist Ti - si - pho - ne mei - ne Ge - bie - te - rin, der Tod har - ret

rir, deg - gio pe - rir, deg - gio, deg - gio pe - rir!
 mein, der Tod, har - ret mein, der Tod, der Tod har - ret mein!

Afflitta etc.
 Ach, laß u.s.w.
 D.C.

Rambaldo. Armida. Ramb. Armida. Rambaldo. Arm.

Don - na re - al, quai pian - ti? Per - ché for - se... E Gof - fre - do? Qui... Ri - nal - do? Sprezzan - te... Tan -
 Fürst - li - che Frau, was weinst Du? Hat viel - leicht... Und Gott - fried? Hier... Ri - nal - do? Voll Hoh - nes... Und

Rambaldo. Armida. Rambaldo. Armida.

cre - di? Ti la - scia... La terra, il ciel, l'a - bis - so? Do - ve bac - can - te il piè? Tut - ti, tut - ti con - tro me.
 Tan - kred? Ver - läßt Dich... Er - de, Him - mel und Höl - le? Wo eilst du, Wahnsinn - ge hin? Al - le, al - le sind mir feind!

Rambaldo. Armida. Rambaldo. Armida.

(Co - stei de - li - ra.) Sen - ti? Do - ve? Mi chia - ma E - ca - te da sot - ter - ra!
 (Sie ist von Sin - nen.) Hörst Du? Was denn? Mich ru - fet He - ka - te aus der Tie - fel

(Presto.)

Violini.

Violette.

Viola da collo

Armida. furiosa

Guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,
 Kampf auf Tod und Le - ben, Kampf auf Tod und Le - ben, Kampf auf Tod und

Basso.

Cembalo.



guer - ra, guer - ra, guer - ra!
Le - ben, auf Tod und Le - ben!

(Allegro.)

Armida. *(f)* Fie-ra Al-let-to suo-na la trom-ba, *(p)* Fie-ra Al-let-to suo-na la trom-ba,
Horch, A-lek-to bläst die Trom-pe-te, horch, A-lek-to bläst die Trom-pe-ts,

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

(f) suo-na la trom-
bläst die Trom-pe-



(p) (f)

ba, te,

(p) (f)

suo - na la trom - ba, suo - na la trom - ba, suo - na la trom - ba.
bläst die Trom - pe - te, horch, A - lek - te bläst die Trom - pe - te.

(Fine.)

Cru - do Cer - be - ro ar - ro - ta il den - te, strin - ge Plu - to il gran tri - den - te, e agl' a - mo - ri,
Zu des Cer - be - rus wil - dem Ge - heu - le schwin - get Plu - to die sak - ki - ge Keu - le, daß die Lie - be,

e agl' a - mo - ri a - pre la tom -
daß die Lieb in mir er er - tö -

ba. te.

Fiera etc.
Horch Alekto u. s. w.
Entra furiosa.
Geht wütend hinein.

Rambaldo.

Quai stra - va - gan - ze io mi - ro? Ah, per Ri - nal - do stol - ta è la bel - la
Welch wun - der - lich Ge - bah - ren! Ach, durch Ri - nal - do kam die Schö - ne von

mi - a. Al - tro al fin non è a - mor, chu - na paz - zi - a.
 Sin - nen. Was ist Lie - be denn an - ders als ei - ne Tor - heit?

(Allegro.)

Rambaldo.

Non spe - ra - te, o don - ne mi - e, di tro -
 Hof - fet nie, Ihr hol - den Frau - en, daß Euch

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

var mai fe - del - tà, mai, mai, mai, mai, non spe -
 je - mals Treu - e winkt, nie, nie, nie, nie, hof - fet

ra - te, o don - ne mi - e, di tro - var mai fe - del - tà!
 nie, Ihr hol - den Frau - en, daß Euch je - mals Treu - e winkt!

E ri - pie - no di bu - gi - e chi l'a - mor se - guen - do va,
 Denn voll Lü - gen steckt ein je - der, der der Lie - be Ban - ner schwingt,

(Fine)

chi l'a - mor se - guen - do va. Non spe - ra - te,
 der der Lie - be Ban - ner schwingt. Hof - fet nie, Ihr

D.C.

Armida.

Ec - co - la che sen rie - de! Ri - nal - do scel - le - ra - tol Or que - sta
 Jetzt kommt sie wie - der zu sich! Ri - nal - do, Du Ver - ruch - ter! Mit die - sen

Rambaldo.

ma - no le vi - sce - re ti sbra - na! Fo - ra me - glio il par - tir, fug - go l'in - sa - na.
 Hän - den zer - fleisch ich dei - nen Leib! Es ist bes - ser, ich geh und flie - he die Tö - rin.

Scena XVII.

Armida doppo pensato.

Siebzehnte Scene.

Armida nach einigem Nachdenken.

Ma do - ve son? Che par - lo? O stol - ta! All' or do - ve - vi che pri - gio - nier l'a - ve - sti,
 Wo bin ich nur? Was red ich? O Tö - rin! Du muß - test da - mals, als er in Dei - ner Haft war,

in quel cru - de - le in - cru - de - lir. Ma nel - la men - te or
 ge - gen den Grau - sa - men grau - sam dich sei - gen. Doch in der See - le keimt

na - sce nuo - vo pen - sier di ven - di - car - mi. To - sto, to - sto ra - pi - do a
 jetzt, mich zu rä - chen, ein neu - er Ge - dan - ke. Ei - lig, un - ver - züg - lich will

me, a me ne ven-ga lo stuol de' miei se-gua-cil U-sci-te, e me-co nel-le ten-de La-
 hier ich der Ge-treu-en Scha-ren um mich ver-sam-meln! Her-bei denn, und tragt in das La-ger der La-

ti-ne por-ta-te il vo-stro sde-gno; vò che sen-za di-mo-ra ca-da l'empio fel-lon, pe-ra l'in-de-gno!
 tei-ner mit mir Eu-ren Haß, denn ich will, daß so-fort die-sen e-len-den Schurken sein Schicksal er-ei-le!

Presto.

Violini. *(f)* *(p)* *(f)*

Violette. *(f)* *(p)* *(f)*

Viola da collo *(f)* *(p)* *(f)*

Basso. *(f)* *(p)* *(f)*

Cembalo. *f* *p* *f*

Armida.

(f) *(p)* *(f)*

Son tut-ti tra-di-to-ri, son tut-ti tra-di-to-ri gla-man-ti d'og-gi.
 Ver-rä-ter ist ein Je-der, Ver-rä-ter ist ein Je-der, der liebt auf die-ser
 Son tut-ti men-zo-gne-ri, son tut-ti men-zo-gne-ri gla-man-ti d'og-gi.
 Be-trü-ger ist ein Je-der, Be-trü-ger ist ein Je-der, der liebt auf die-ser

Cembalo. *f* *p* *f*

Viola da collo
 col Basso.

(p) *(f)*

di, son tut-ti tra-di - to - ri, son tut-ti tra-di - to - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di; tut-ti tra-di -
 Welt, Verräter ist ein Je - der, Verräter ist ein Je - der, der liebt auf die - ser Welt; Verräter ist ein
 di, son tut-ti men-zo - gne - ri, son tut-ti men-zo - gne - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di; tut-ti men-zo -
 Welt, Betrüger ist ein Je - der, Betrüger ist ein Je - der, der liebt auf die - ser Welt; Betrüger ist ein

to - ri, tut-ti, tut-ti tra-di - to - ri, tut-ti, tut-ti tra-di - to - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di, son
 Je - der, Je - der, Je - der ist Verräter, Je - der, Je - der ist Verräter, der liebt auf die - ser Welt, Verräter
 gne - ri, tut-ti, tut-ti men-zo - gne - ri, tut-ti, tut-ti men-zo - gne - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di, son
 Je - der, Je - der, Je - der ist Betrüger, Je - der, Je - der ist Betrüger, der liebt auf die - ser Welt, Betrüger

tut-ti tra-di - to - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di.
 Verräter ist ein Je - der, der liebt auf die - ser Welt.
 tut-ti men-zo - gne - ri gl'a-man-ti d'og-gi - di.
 Betrüger ist ein Je - der, der liebt auf die - ser Welt.

Ogn'un si dà spe-
 Wölhoffen sie in
 Vi giura ogn'un in
 Stets schwören sie auf

(Fine) 8 5

ran - za di con-ser-var co - stan - za, ma poi, ma poi non è co - sì, non è co - sì, ma
 Eh - ren und treu sich zu be - wäh - ren, doch dann, doch dann ist's weit ge - fehlt, ist's weit ge - fehlt, doch
 pet - to d'haver un saldo af - fet - to, ma poi, ma poi non è co - sì, non è co - sì, ma
 neu - e, daß e - wig ih - re Treu - e, doch dann, doch dann ist's weit ge - fehlt, ist's weit ge - fehlt, doch

poi, ma poi non è co - sì, non è co - sì.
 dann, doch dann ist's weit ge - fehlt, ist's weit ge - fehlt.
 poi, ma poi non è co - sì, non è co - sì.
 dann, doch dann ist's weit ge - fehlt, ist's weit ge - fehlt.

Son tutti etc.
 Verräter ist u.s.w.
 D.C.

Ballo de' Mori.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

The first system of the musical score for 'Ballo de' Mori' (Allegro) features five staves. The Violini (Violins) and Violette (Violas) parts are in treble clef, while the Viola da collo (Cello) and Basso (Bass) parts are in bass clef. The Cembalo (Piano) part is in treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The first system contains four measures of music, with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of two systems of staves, each with five staves (Violini, Violette, Viola da collo, Basso, and Cembalo). The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The second system contains four measures of music, with various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has six staves: four grand staves (treble and bass clef) and two single bass staves. The second system has two staves: a grand staff and a single bass staff. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has six staves: four grand staves (treble and bass clef) and two single bass staves. The second system has two staves: a grand staff and a single bass staff. The music is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first measure of the first system in this block is marked with a *mf* dynamic.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has six staves: two treble clefs (top two), two alto clefs (middle two), and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *(b)* appears in the second measure of the second treble staff. The second system of the first system has two staves (treble and bass) and contains block chords and sustained notes.

Presto.

The second system of the musical score, marked **Presto.**, consists of two systems of staves. The first system has six staves (two treble, two alto, two bass) and is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *(f)* (forte) and *(p)* (piano) across the system. The second system of the second system has two staves (treble and bass) and features block chords and sustained notes, with dynamic markings of *f* and *p*.

First system of musical notation, measures 1-10. The score is written for piano with six staves. The first four staves are grouped by a brace on the left. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings *(p)* and *(f)* are present. A *b* (flat) is used in measure 3 on the third staff. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 11-20. The score continues with six staves, maintaining the same instrumentation and key signature. The notation features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamic markings *(p)* and *(f)* are used throughout. The system concludes with a double bar line.

Atto Terzo.

Scena I.

Di Notte.

Machine militari; torre mobile nel mezzo con guardie, e Gerusalemme in lontano.

Clorinda in armatura nera, con lume chiuso nella destra.

Dritter Akt.

Erste Scene.

Nacht.

Kriegsmaschinen; ein beweglicher Turm in der Mitte mit Wachen, und Jerusalem in der Ferne.

Clorinda in schwarzer Rüstung, mit einem abgeblendeten Licht in der Rechten.

Clorinda. (mf)

Si - len - zi del - la not - te, a
Du schweig - sam nächt - ge Stil - le, laß

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

vuoi ri - cor-reil piè, a vuoi ri - cor-re, a vuoi ri - cor-re, ri-cor-reil piè!
fliehn mich in Dei-nen Schoß, o laß mich flie-hen, o laß mich flie-hen in Dei-nen Schoß!

Ce-la - te, ce-la-te quel de-sir ch'un ge-ne-ro-so ar-dir
Ver-birg, verbirg die hei-ße Glut, die mir ein ed-ler Mut

ri-svegliain me, in me! Si-len - zi del - la not - te, a
in mei-ne See - la goß! Du schweig-sam nächt-ge Stil-le, laß

vuoi ri - correil piè, a vuoi ri - cor-re, a vuoi ri - cor-re, ri-cor-reil piè!
fliehn mich in Dei-nen Schoß, o laß mich flie-hen, o laß mich flie-hen in Dei-nen Schoß!

Scena II.

Zweite Scene.

Argante con altro lume chiuso, e Clorinda.

Argante mit einem andern verschlossenen Licht, und Clorinda.

Clorinda.
In-vit.to Du-ce!
Mein ed-ler Feldherr!

Argante.
Clo-rin-da!
Clo-rin-da!

Oh Dio, sospen-di la me-di-ta-taim-pre-sa!
O Gott, laß ab von dem ge-planten Un-ter-neh-men!

Perchè?
Warum?

Troppo vi-ci-no
All-zu ver-we-gen

Cemb.

Sir-ri-tar-mi non vuoi, can-gia con-si-glio!
Ist mein Zorn Dir noch hei-lig, so ra-te mir bes-ser!

hai di mor-teil pe-ri-glio.
bie-test dem Tod Du Dich dar.

Ve-glia-no sul-la
Kund-schaf-ter hal-ten

E che ri-le-va?
Was küm-merts mich?

Ar-gan-te, in
Der Stim-me der

tor-re le guardie esplo-ra-tri-ci.
Wacht auf je-nem Tur-me.

In-tor-no s'ag-gi-ra-no mi-li-zie.
Und rings-um ver-sam-meln sich Trup-pen.

petto tu dai lo-coa ti-mor?
Furcht, gibst, Ar-gan-te, Du Ge-hör?

Su-pe-rao-gni ri-tegnoun al-maar.
Mu-ti-go See-len trot-sen je-dem

T'in-gan-ni, è ze-lo so-pra del-la tua vi-ta.
Du irrst Dich, s'ist nur Dein Le-ben, um das mir bangt.

di - ta.
Hemm-nis.

Questo fo-ra un vie-tarmi del-la glo-ria la stra-da.
Das hie-ße den Weg mir zum Ruh-me ver-schließen.

Ad in-cendiar la tor-re la sciach'io so-lo va-da.
So laß den Feu-er-brand al-lein in den Turm mich schleudern.

Non e co-
Dem ist nicht

Già son ri-sol-ta!
Ich bin ent-schlos-sen!

Co-stan-teil mio gl'au-gu-rii tuoi non
Doch meins ist stand-haft und lacht Dei-ner

sì.
so.

Il co-re mi pre-di-ce scia-gu-ra.
Ein schlim-mes Un-heil weis-sagt mein Herz.

cu-ra.
Ah-nung.

In-van t'op-po-ni!
Du wehrst umsonst mir!

Chi pa-ven-ta sar-re-sti!
Wer sich fürch-tet, mag blei-ben.

Deh fer-ma!
Halt ein!

Riflet-ti, a tua sa-lu-tel!
O denk an Dei-ne Rettung!

Non pa-ven-to.
Ich fürchte niemand.

Che?
Was?

Il nie-ghi, e di vil-tà mo-ti son que-sti!
Du willst nicht, und ei-tel Feig-heit ist Dein Ge-bah-ren!

Mà...
Doch...

Già par-mi d'a-scol-tar ca-si fu-ne-sti!
Schon ver-me-i-ne ich, schreckli-che Din-ge su hö-ren!

(Allegro moderato.)

Clorinda.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Un a - man - te — si co - dar - do non cre - de - vo — mai d'ha -
 Ei - nen Lie - ben - den so voll Feig - heit, hab ich nim - mer — noch er -

ver, non cre - de - vo, non cre - de - vo mai d'ha - ver! Oh ver - go - gna - del tuo co - re, che fa
 lebt, hab ich nim - mer, hab ich nim - mer noch er - lebt! Pfui der Schande es sol - chem Ge - bah - ren, das da

pom - pa da va - lo - re, e poi te - me d'un pen - sier! Un a - man - te — si co -
 prahlt mit Mut in Ge - fah - ren, und vor blo - ßen Ge - dan - ken er - bebt! Ei - nen Lie - ben - den so voll

dar - do non cre - de - vo mai d'ha - ver, non cre - de - vo, non cre - de - vo mai d'ha - ver, non cre -
 Feig - heit, hab ich nim - mer noch er - lebt, hab ich nim - mer, hab ich nim - mer noch er - lebt, hab ich

de - vo, non cre - de - vo, non cre - de - vo mai d'ha - ver, mai, mai, mai non cre - de - vo mai d'ha - ver!
 nim - mer, hab ich nim - mer, hab ich nim - mer noch er - lebt, nie, nie, nie, hab ich nim - mer noch er - lebt!

Ritornello.
(Allegro moderato.)

135

Violini. *(f)* *(p)*

Violette. *(f)* *(p)*

Viola da collo. *(f)* *(p)*

Basso. *(f)* *(p)*

Cembalo. *f* *p*

Scena III.
Argante solo.

Dritte Scene.
Argante allein.

Argante.

E pur vuol o - sti - na - ta al pe - ri - co - lo es - por - si? Sen - to che nel mio
Will die Starr - sinn - ge wirk - lich die Ge - fah - ren be - ste - hen? Mehr und mehr macht er -

pet - to del - la scia - gu - ra su - a cre - sce il so - spet - to.
sit - tern mich der Ge - dan - ke an die schwe - re Not, die sie be - droht.

Cemb.

Ritornello.
(Andante.)

Violini. *(f)*

Violette. *(f)*

Viola da collo. *(f)*

Basso. *(f)*

Cembalo. *f*

Argante. (f) **(p)**

A - mor, e che sa - rà? A - mor, e che sa -
 O Lie - be, was ist mein Los? O Lie - be, was ist mein

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

mf *p*

(f)

rà? Vorrei sa-per da te, se l'alma piange - rà, se l'al - ma pian -
 Los? Ist es des Schicksals Schluß, daß ich sie las - sen muß, daß ich sie las -

(p)

- ge - rà, vorrei sa-per da te, se l'alma piange - rà, se l'al -
 - sen muß, ist es des Schicksals Schluß, daß ich sie las - sen muß, daß ich

- ma pian - ge - rà.
 - sie las - sen muß?

(f)

Non mi la_sciar co - sì, rispon-di nò, ò sì, rispon-di nò, ò sì, ri -
 Verscheuch des Zwei - fels Pein, sag ja mir o - der nein, sag ja mir o - der nein, sag

spon - di per pie - tà, ri_spon-di per pie - tà!
 ja - mir o - der nein, sag ja mir o - der nein!

Scena IV.

Mentre Argante e Clorinda attaccano il foco alla torre, le guardie si precipitano, ed escono Tancredi ed Arideno, seguiti da molti soldati, con spade.

Vierte Scene.

Während Argante und Clorinda das Feuer an den Turm legen, stürzen die Wachen hervor; es erscheinen Tankred und Arideno, gefolgt von vielen Soldaten, mit Schwertern.

Guardie. (Wachen.) Tancredi. Arideno.

All' ar - mi, all' ar - mi! O tri - sta coppia! In - dar - no tu pro - cu - ri fug - gir. Signor, qual ven - to
 Zum Kampf, zum Kampfe! Un - se - lig Paar! Ver - ge - bens sucht Ihr zu ent - fliehn. O Herr, wie ei - ne

Cemb.

Tancredi. Clorinda.

u - no di già spa - ri. Questi in sua ve - ce pagherà con la morte il tra - dimento. Farò ch'a te co - sti la vi - ta.
 Windsbraut entwand der ei - ne. Der wird für sein Teil den Verrat mit dem To - de noch be - zahlen. Be - zahlen wirst Du's mit dem Le - ben.

Arideno. Tancredi. Clorinda. Arideno.

An - co - ra si te - me - ra - rio se - i? Pri - ma per - di la tua! Soc - corso, o De - i! Cadde l'em - pio tra -
 Schwillt Dir noch im - mer al - so der Mut? Laß zu - erst mir das Dei - ne! Helft mir, Ihr Göt - ter! Durch - bohrt liegt der

Tancredi. **Arideno.** **Tancredi.**

fit - tol Scio - gli la fron - tel Voglio ri - co - no - scer co - stui. Pron - to es - se - gui - sco. Cie - li! Chi tan - to ar -
Frevler! Ent - hül - le sein Ant - litz! Se - hen will ich wer er ist. Herr, ich ge - hor - che. Him - mel, wer ist der

Arideno. **Tancredi.**

dì? Que - sta è Clo - rin - da. Clo - rin - da? Ah, troppo è ve - ro! Io re - sto sen - za e
Küh - ne? Das ist Clo - rin - da. Clo - rin - da? Ach, nur zu wahr ist's! Den Dienst ver - sa - gen mir

Clorinda.

vo - ce, e mo - to. Ahi vi - sta! Ahi co - no - scen - za! Tan - cre - di, io ti per - do - no, per -
Zun - ge und Glie - der. Welch ein An - blick! Welch ein Er - ken - nen! Mein Tan - kred, Dir sei ver - zie - hen, ver -

do - na a me pur an - che, e ciò che bramo, con - ce - di - mi pie - to - so: o - prain for - ma che l'al - ma
sei - he Du auch mir, und mei - ne Bit - te ge - wä - re mir aus Mit - leid: Zü - cke Dein Schwert, daß die See - le

Tancredi.

sem - pi - ter - no del ciel go - dail ri - po - so. Già da tue bra - me, o bel - la, ot - te - ne - sti il lav - ra - co.
dro - ben im Him - mel sich freu - e der e - wi - gen Ru - he. Schon siehst Teu - re, Du er - füllt was Dein Hers sich er - sehn.

Clorinda.

Oh pos - tess' i - o col ri - maner e - stin - to qui ren - der - ti lo spir - to! As - sai m'appa - go di si buon
Oh, könnt ich nur durch den ei - ge - nen Tod Dein Le - ben er - hal - ten! Ich bin be - glückt durch sol - che

Tancredi.

Clorinda.

genio. Eh, tu non sai qual pe-na fin or per tua ca-gione pro-vai d'a-mor ac-ce-so. Io com-pa-
 Gü-te. Ach, Du verstehst nicht die Qua-len die ich seit-her um Dich, von Lie-be entflammt, er-dul-det. Ich füh-le

Tancredi.

ti-sco l'ac-er-ba do-glia. E-ter-ni in av-ve-nir sa-ran-noi pian-ti, i miei so-spi-ri.
 Mit-leid mit Dei-nem Jam-mer. Nicht soll die E-wigkeit mei-ne Kla-gen til-gen und mei-ne Scuf-zer.

Clorinda.

Arideno.

Por-gi, por-gi, la man, pri-ma ch'io spi-ri! Con-so-lain par-te i tar-di suoi mar-ti-ri.
 Reich mir, reich mir die Hand, e-he ich ster-be! O schenk ihm Trost, der ach, zu spät be-reut.

(Andante.)

Clorinda.

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

Non pian-ger, mio be-ne, non pian-ger per me, non
 Nicht wei-nen, Ge-lieb-ter, nicht wei-nen um mich, nicht

pian-ger per me, non pian-ger mio be-ne, non pianger, non pian-ger per
 wei-nen um mich, nicht wei-nen, Ge-lieb-ter, nicht wei-nen, nicht wei-nen um

(p)

me, non pian-ger per me. Le ma-ni, la
 mich, nicht wei-nen um mich. Ich las-se die

(Fine.)

salma, ti lascia quest' al-ma un pe-gno di fè. Non pian-ger mio be-ne,
Hände, den Körper als Pfänder der Treu-e für Dich. Nicht wei-nen, Ge-lieb-ter,

D.C.

Scena V.

Fünfte Scene.

Tancredi in atto di disperazione ed Arideno.

Tankred im Zustand der Verzweiflung, und Arideno.

Tancredi.

Io vi-vo? Io spi-ro? E l'o-di-o-sa lu-ce ri-mi-ro an-cor di quest' in-fau-sto di-e?
Ich le-be? Ich at-me? Und das ver-haß-te Licht des Un-glücks-ta-ges leuch-tet noch mei-nem Au-ge?

Cemb.

Oh man ti-mi-doe len-ta! Or che non o-si, tu che cru-del sai del fe-rir ogn' ar-te, tu mi-ni-stradi
Fei-ge, lang-sa-me Hand! Wie kannst Du zaudern, die Du die Kunst des Mor-dens so trefflich übst, Du Ge-hil-fin des

Arideno.

morte, empia ed in-fa-me, di que-sta vi-ta rea tron-car lo sta-me? Fer-ma Si-gnor! Che ten-ti?
To-des, ruch-los und schändlich, des fluch-be-ladnen Da-seins Fa-den zu kür-zen? Weg mit dem Schwert! Was tust Du?

Tancredi.

La-scia che nel mio se-no cor-ra ve-lo-ce il fer-ro, e tut-to il san-gue be-va d'un tra-di-tor.
Laß doch in Ei-le die-ses Ei-sen: mein Herz durch-boh-ren, und des Ver-rä-ter's Blut in vol-len Zü-gen trinken.

Arideno.

Tancredi.

Arideno.

Fer-mati, di-co. As-sai più del-la morte, chi mi vie-ta la mor-te, è mio ne-mi-co! Deh! em-pi-to raffre-na!
 Weg damit, sag ich! Noch viel mehr als der Tod ist der mir ver-haßt, der den Tod mir ver-bie-tet! O zäh-me die Er-regung!

Tancredi.

Eh-vuoi ch'io re-sti so-lo tra'miei tor-men-ti? Ah se più vi-vo, qual for-sen-na-toer-rau-te pa-ven-te-rò
 So soll ich le-ben, ein-sam mit mei-nen Qua-len? Ach, bleib ich le-ben, so läßt un-ste-ter Wahnsinn mich vor den ein-samen

l'om-bre so-lin-ghe: ogn' o-ra te-me-rò me me-de-smo, ed a me stes-so sem-pre fug-gen-do ha-
 Schat-ten er-zit-tern, es er-greift mich die Angst vor mir sel-ber, ich flie-he e-wig mich selbst, und ver-mag mir doch

Arideno.

Tancredi.

vrò me sempre ap-pres-so. Che si può far? Se nie-ghi la giu-sta pe-naa' miei de-lit-ti, al-me-no con-
 nim-mer su ent-rin-nen. Was ist zu tun? Ver-wei-gerst Du mir die Süh-ne mei-nes Fre-vels, so sei doch barm-

ce-di-mi pie-to-so, che per mo-men-ti io ser-bi den-tro le pro-prie ten-de la
 her-sig und er-laub mir, daß bis-wei-len ich mich ver-sen-ke in den An-blick mei-ner Göt-tin, dort

Arideno.

vi-sta del mio Nu-me. A-do-re-rò del sol e-stin-to il lu-me. Vol-on-tie-ri.
 hin-ter mei-nen Zel-ton. An-be-ten will ich das Licht der ver-sunk-nen Son-ne. Sehr ger-ne.

Tancredi.



Deh mi-ra, co-me al bel vi-so in-tor-no pian-go noi me-stia-mo-ri! O vi-so, o
Ach, sieh nur, wie um das hol-de Ant-litz die Göt-ter der Lie-be wei-nen! Ihr hol-den.

Arideno.



vi-so! Che puoi far la mor-te dol-ce, ma rad-dol-cir non puoi mia sor-te. Sco-statì!
Zü-ge! Ihr ver-mögt den Tod zu ver-klä-ren, doch nim-mer ver-mögt Ihr mein Los zu lin-dern. Weg von hier!

Tancredi.

Arideno.

Tancredi.



Ah nò, che de-ve so-lo del ca-ro pe-so Tan-cre-dies-ser so-stegno. A te non li-ce. Mi sia
Nein, nein, denn bei der teu-ron Lei-che zu wa-chen ist Tankreds Pflicht al-lein. Das darfst Du nicht. Doch nicht ver-



le-ci-to dun-que scorger più da vi-ci no le di-vi-ne sembian-ze. Ed o-sail guar-do di
wehrt sei mirs, aus der Nä-he den Blick auf die gött-li-chen Zü-ge zu hef-ten. Wagt denn ein Mürder an dem



va-gheggiar chiuc-ci-se? Oh di par con la man lu-ci spie-ta-tel! Es-sa le pia-ghe
Op-fer sich zu wei-den? O ihr Au-gen, nicht min-der verrucht als die Hand! Sie hat die Wun-den ge-

Arideno.



fè, voi le mi-ra-te? Il ca-da-ve-re to-sto me co-o gen-ti, in-vo-la-tel!
schla-gen, Ihr wollt sie se-hen? Schafft, Ihr Leu-te, so-fort mit mir die Lei-che hin-weg!

(Allegro moderato.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Tancredi.

Basso.

Cembalo.

Te-si-fo-ni d'a-bis-so,
Ihr Fu-ri-en des Ab-grunds,

Te-si-fo-ni d'a-bis-so vo-la-
Ihr Fu-ri-en des Ab-grunds, her-bei

te-mi,
su mir!

vo-la-
Her-bei

(p)

(p)

- te - mi, vo - la - te - mi, vo - la - te - mi nel cor!
 — zu mir, dies Hers sei Euch ge - weiht, sei Euch ge - weiht!

squar - cia - te - lo, sbra - na - te - lo, squar - cia - te - lo, sbra - na - te - lo, squar - cia - te - lo, fu
 zer - flei - schet es, zer - rei - ßet es, zer - flei - schet es, zer - rei - ßet es, zer - flei - schet es, stets

sempre in ciel pre-fis-so che mo-ra un tra-di-tor.
 straf-te mit dem To-de der Him-mel fal-schen Eid.

Te-si-fo-ni d'a-bis-so,
 Ihr Fu-ri-en des Abgrunds,

Te-
 Ihr

4
2

6

#

si-fo-ni d'a-bis-so, vo-la-te-mi,
 Fu-ri-en des Ab-grunds, her-bei- en mir,

(p)

vo-
 her-

(p)

la - te-mi, vo - la - te-mi, vo - la - te-mi nel cor!
 hei - au mir, dies Herz sei Euch, dies Herz sei Euch ge - weiht.

6 6

4 2 2 6 6

Scena VI.

Esercito schierato.
Goffredo e Rinaldo.

Sechste Scene.

Heer in Schlachtordnung.
Gottfried und Rinaldo.

Goffredo.

Ri-nal-do, o-mai si tac-cia o-gni tri-sta me-mo-ria, e nell' ob-bli-o re-stin l'an-da-te
 Ri-nal-do, nun sei ver-ges-sen je-de trü-be Er-inn-rung, es sei be-gra-ben, was sich der-einst be-

Cemb.

Rinaldo.

Goffredo.

co-se. A tua bon-tà m'in-chi-no! In tem-po giun-gi ch'al-la cit-tà ne-mi-ca di spo-si-un fier as-
 ge-ben. Hab Dank für sol-che Güt-ter Du bist will-kom-men, be-reit ich mich doch e-ben zum Stur-me auf die

Rinaldo.

Goffredo.

sal-to. Lo-da-to il ciel. Con que-sto spe-root-te-ner-la: tut-to ver l'as-se-dia-te mu-ra già l'e-ser-ci-to è in
 Stadt. Ge-lobt sei Gott. Mit ihm hoff ich sie zu be-zwingen: Schon ist mein gan-zes Heer im An-marsch ge-gen die

Rinaldo. **Goffredo.**

mo-to, ed o-gni in tor - no s'in - vi - gi - la al grand' uo - po. A me ch'im - po - ni? Il du - ce sa.
 Mau-ern, auf al - len Punk-ten ist zum Stur-me man ge - rü-siet. Was ist mein Auf-trag? Du füh-rest mir

rai di molte squa-dre ch'in bre-ve ac-cen-ne-rò. Pri-ma ch'il so-le sco-prai no-stri dis-se-gni, al-le mie
 an ei-ne star-ke Schar, die ich gleich Dir noch be-zeich-ne. Eh noch die Son-ne un-sre Plä-ne ent-hüllt, sollst in mein

Rinaldo.

ten-de fà che si vol-gail pie-de. Es-se-gui-rò quel tan-to ch'in ob-bli-go sa-rà del-la mia fe-de.
 La-ger Du Dei-ne Schrit-te len-ken. Ge-hor-sam führ-ichs aus, was die Pflicht der Treu-e mir ge-bie-tet.

(Allegro.)

Goffredo.

Con la scor-ta di tua spa-da par-migà di tri-on-far,
 Kämp-fest Du in uns-rer Mit-te, winkt uns bald der sich-re Sieg.

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

e ch'il piè fa-sto-so va-da palmeo-sti-lia cal-pestar.
 Es ver-sinkt vor Dei-nem Schritte uns-rer Fein-de Schlachtenglück!

Con la scor-ta di tua spa-da, con la scor-ta di tua spa-da par-migà di tri-on-far,
 Kämp-fest Du in uns-rer Mit-te, kämp-fest Du in uns-rer Mit-te, winkt uns bald der sich-re Sieg,

di trion - far, di tri - on - far.
der sich - re Sieg, der sich - re Sieg.

Ritornello.

Allegro.

Violini.
Violette.
Viola da collo.
Basso.
Cembalo.

5 6 6 5 6 6 6 6 5 4 3 6 5 4 3

Scena VII.

Siebente Scene.

Armida ascosa in una nuvola balenante, e Rinaldo.

Armida, in einer blitzenden Wolke verborgen, und Rinaldo.

Rinaldo.

Ma qual di fo-sca nu-be va-ga-bon-da ter-ror suagl' oc-chiap-
Welch fin-ste-ren Ne-bels schwei-fen-der Schre-cken um-dü-stert mir das

pa-re? Vo-mi-tain o-gni par-te lam-pi d'ac-ce-so sde-gno? A-stri, che mai mi-naccia
Au-ge, sen-det nach al-len Sei-ten Blit-se flam-men-den Zor-nes? Him-mel, was wol-len die-se

Armida.

e-glia-la ter-ra? Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra
neb-li-gen Dämpfe? Kämp-fe, Kämp-fe, Kämp-fe, Kämp-fe, Kämp-fe, Kämp-fe

Rinaldo.

ra! Guer-ra? chi mi ri-sponde? Ah, che dal se-no di quel Ve-su-vio arden-te u-sci l'or-ri-bil
fel Kämpfe? Wer gibt mir Antwort? Wohl aus dem In-tern des glü-hen-den Vul-kans tönt die schreck-li-che

Armida.

vo-ce! In-te-si: il cie-lo del-le mie col-pe-ra-to suoi ful-mi-ni dis-ser-ra! Guer-ra, guer-ra,
Stim-me! Ge-wiß ist's: Es zürnt der Him-mel mei-nen Ver-bre-chen und schleudert sei-ne Blit-ze! Kämp-fe, Kämp-fe,

Rinaldo.

guer - - - - - ra, guer - ra! Deh pla - ca - te - vi, o Nu - mi, al ciel pro -
 Kämp - - - - - fe, Kämp - fel Seid barm - her - zig, Ihr Göt - ter, in tief - ster

stra - to i tra - scor - si de - lit - ti di pian - to a - sper - ge - rò. Sì con - ce - de - te all'
 De - mut will ich die al - ten Ver - ge - hen in Trä - nen - flu - ten lös - chen. Ach, ver - sagt nicht dem

a - ni - ma pen - ti - ta il bra - ma - to per - do - no! Cie - lo! Da quel che fui di - ver - so io so - no.
 reu - e - vol - len Her - zen die heiß er - sehn - te Gna - del Him - mel! Ich bin ein andrer, als der ich ge - we - sen.

Ma che ri - mi - ro? È que - sta la fu - ri - bon - da Ar - mi - da? Che deggio far? Contro di me sen
 Ha, was er - blick ich? Ist dies nicht die ra - sen - de Ar - mi - da? Was soll ich tun? Wi - der mich stürmt sie da.

Armida.

Rinaldo.

vie - ne, di cru - do fer - ro ar - ma - ta. Mo - ri, per - fi - do, mo - ri! Eh for - sen - na - ta!
 her mit dem mörd - ri - schen Stah - le. Fahr zur Höl - le, Ver - rä - ter! Wahn - sinn - ges Mäd - chen!

(Andante.)

Rinaldo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Sa - prei co - me pu - nir di fe - mi - na l'ar - dir, ma non lo vuol A - mor! Ma, ma,
 Zu stra - fen Frau - en - wut fehlt Kraft mir nicht, noch Mut, doch sagt das Herz mir: Nein! Doch, doch,

ma non lo vuol, non lo vuol A. mor, ma non lo vuol, non lo vuol A. mor. Con. tro si de. bil
 doch sagt das Herz, das Herz mir Nein, doch sagt das Herz, das Herz mir: Nein. Ist doch nie. mals im

(Fine.)

ses - so non fu giam. mai per. mes - so d'u. sar al. cun ri - gor, d'u. sar al. cun ri - gor. Saprei etc.
 Rech - te, wer zu solch sar. tem Ge. schlech - te grau. sam und hart will sein, grausam und hart will sein. Zu strafen u. s. w.

D. C.

Ritornello.

Violini. *(f)*

Violette. *(f)*

Viola da collo. *(f)*

Basso. *(f)*

Cembalo. *f*

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

Scena VIII.
Armida, poi Ubaldo.

Achte Scene.
Armida, später Ubaldo.

Armida.

Sen-ti co-me ra-gio-na del-le don-ne l'au-da-ce! Su di nuo-vo agl'in-can-ti!
Hört nur das fre-che Ge-fa-sel ü-ber das sar-te Geschlecht! Auf su neu-en Zau-ber-kün-sten!

Cemb.

Errar non vi sta per l'es-er-ci-to Franco voglio in trac-cia dell'em-pio. Ma qui co-lui ch'il
Unsichtbar will ich durch das frän-kische Heer des Schur-ken Spu-ren ver-fol-gen. Doch hier kommt Je-ner, der

tras-se dal-la pri-gio-ne! To-sto can-gierò voce e ses-so, e fa-rò ch'ei mi cre-da (per un nuo-vo pen-
meinen Fesseln ihn ent-riß! Gleich will Geschlecht und Stimme ich wechseln, und mein Plan ist, in Gott-frieds Gestalt vor die

Ubaldo. Armida.

sier) Goffredo i ses-so. Che veggio? U-bal-do, a tem-po giun-gesti a' miei de-si-ri.
Au-gen ihm zu tre-ten. Was seh ich? U-bal-do, sur rich-ti-gen Zeit kommst Du für mei-ne Wün-sche.

Ubaldo. Armida.

Co-me Goffredo è qui, s'in questo punto par-to da lui con fret-ta? O-là, tu non ri-spon-di?
Wie kommt nur Gottfried hierher, nach-dem ich ihn so-e-ben in Ei-le ver-las-sen? He-da, so gib doch Ant-wort!

Ubaldo.

Ma dov' i - ta è la don - na, ch' in sem - bian - za guer - rie - ra ap - pa - ra - va a mie lu - ci?
 Doch wo - hin ging die Frau, die im Ge - wan - de des Krie - gers mei - nem Au - ge sich zeig - te?

Armida. Ubaldo.

U - bal - do! (E detto havre ich e fosse stata Ar - mi - da.) Par - la con chi ti par - la, se non vuoi ch' io tue -
 U - bal - do! Ich hätt' ge - schworen, daß Ar - mi - da es war. So steh mir end - lich Re - de, wenn Dein Le - ben Dir

Ubaldo.

Armida.

ci - da! (Cer - to quest'è la ma - ga.) Scor - ta - mi sen - za in - du - gio di Ri - nal - do al le
 lieb ist! Si - cher ist dies die Zaub - rin. Füh - re mich oh - ne Zau - dern zu den Zel - ten Ri -

Ubaldo.

Armida.

Ubaldo.

ten - de! I - ni qua, io ti co - no - sco! In si - mil gui - sa col tuo signor fa - vel - li? Chemio Signor? Tu sei
 nal - dos. Ich er - kenn Dich, Du Fal - schel In solchem Ton re - dest Du mit Dei - nem Für - sten? Was heißt mein Fürst? Du bist das

don - na mal - vagia e re - a, l' in - gan - na - tri - ce Ar - mi - da, quel - la ch' assai peggior è di Me - de - al
 ruch - lo - se, schlim - me Mädchen, bist die Ver - füh - re - rin Ar - mi - da, das Weib, das noch viel är - ger als Me - de - al

Armida.

Ubaldo.

Armida.

O te - me - ra - rio! E cre - di sot - to men - ti - to aspet - to di ri - ma - ner oc - cul - ta? Veg - gio che tu de -
 Ha, Du Ver - mess - ner! Glaubst un - ter er - log - ner Ge - stalt Dein wah - res Gesicht Du zu ver - ber - gen? Wahnsinnigst Du zu

li - ri; ti la - scie - rò con l'au - re a vaneggiar da stol - to. (Al primo in - gan - no è que - sto cor ri - vol - to.)
 sein, den Lüf - ten magst solch tö - rich - tes Zeug Du er - säh - len. Ich kehr zu - rück zu mei - ner frü - heren Täuschung.

(Andante.)

Armida.

Po - ve - ro for - sen - na - to, po - ve - ro for - sen - na - to, ti la - scio a
 Ar - mer be - tör - ter Krie - ger, ar - mer be - tör - ter Krie - ger, ich laß Dich in

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

va - neg - giar, a vaneg - giar,
 Dei - nem Wahn, in Deinem Wahn,

a va - neg - giar, a va - neg - giar!
 in Dei - nem Wahn, in Dei - nem Wahn!

Adagio.

Sì, che sei pazzo, sì, sì, che sei pazzo, sì, l'in - gegno che spa -
 Ja, Du bist von Ver - stand, ja, Du bist von Ver - stand, das Licht, das Dir ent -

(Fine.)

ri pro - cu - ra d'ac - qui - star, pro - cu - ra d'ac - qui - star!
 schwand, das fach aufs neu - e an, das fach aufs neu - e an!

Povero etc.
 Armer betörter u.s.w.

D. C.

Ritornello.
(Andante.)

(Andante.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are Violini (Violins), Violette (Violas), Viola da collo (Cello), Basso (Bass), and Cembalo (Piano). The score is written in 3/4 time, key of D major (two sharps), and marked Andante. The Violini and Violette parts are in treble clef, Viola da collo in bass clef, Basso in bass clef, and Cembalo in grand staff. Dynamics include piano (p) and forte (f). The Cembalo part features chords and arpeggios.

The image shows a page of a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. It features a grand staff with a treble and bass clef, and a vocal line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the vocal line. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation markings like *acc.* (accents). The page is numbered 5 in the bottom left corner.

Scena IX.

Ubaldo solo.

Neunte Scene.

Ubaldo allein.

Ubaldo.

Do - ve n'an - do? Do - ve spa - ri? Si re - se in - vi - si - bi - le agl'
 Wo - hin ent - schwand sie? Wo ging sie hin? Ins Nichts ist sie plöts - lich ent -

Cemb.

oc - chj. Ah cer - to, cer - to que - sta è la Cir - ce in - de - gna, che per for - za d'in -
 schoun - den, ja wahr - lich, wahr - lich, Cir - ce ists, die ar - ge, die mit zaub - ri - schen

can - ti qual - che gran dan - no al va - go suo di - se - gna! Cor - ra - siad av - vi - sar - lo!
 Kün - sten ih - rem Ge - lieb - ten Un - heil be - rei - tet! Ei - ligst sei - er ge - warn!

Ritornello.

(Allegro moderato.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Ubaldo.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Ba-sta dir che don-na si-a per sa-per che vo-glia far, que-sta vuol cer-
Wer als falsch das Weib er-fun-den, sieht auch ih-re Plä-ne ein, so plant die-se

to ingan-nar, in-gan-nar, que-sta vuol cer-to ingan-nar,
Teu-fe-lein, Teu-fe-lein, so plant die-se Teu-fe-lein,

que-sta vuol cer-to ingan-nar, que-sta vuol cer-to ingan-nar!
so plant die-se Teu-fe-lein, so plant die-se Teu-fe-lein!

Pa-ti-reb-be un gran tor-men-to, se re-stas-se un sol mo-men-to, un
O wie bit-ter würd' sie's krän-ken, müßt' sie frei von Trug und Rän-ken,
(Fine.)

(p) sol mo-men-to sen-za fro-die-ser-ci-tar, sen-za fro-die-ser-ci-tar. Basta dir etc.
Trug und Rän-ken nur ein ein-sig Stünd-lein sein, nur ein ein-sig Stünd-lein sein. Wer als falsch u.s.w.
(f) (p) D. C.

Scena X.

Armida, che torna ad uscire.

Zehnte Scene.

Armida, aufs Neue erscheinend.

Armida.

Par-tis-se al fi-ne, e'l de-si-a-to ef-fet-to non sor-tì dal-la fro-de. In-se-guirò Ri -
 Er ging hin-weg, der Er-folg mei-ner Täuschung, den ich wünschte, blieb aus. Ich will Ri-nal-do ver-

nal-do, e pianti e prie-ghi of-firò al mio bel Nu-me. For-se ch'un di po-trà can-giar co -
 fol-gen, und mit Trä-nen und Bit-ten den Ge-lieb-ten be-stür-men. Glück-ken wird mirs viel-leicht, sein Hers zu

stu-me, e del mio volto a-man-te an-co-ra con-so-lar l'al-ma pe-nan-te.
 rüh-ren, daß be-sau-bert von mei-nem Ant-lits er noch ein-mal mag trö-sten die lei-den-de See-le.

Cemb.

Ritornello.
 (Andante.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Armida.

(p)

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Con po-che, po-che la - cri - me, con po-che, po-che la - cri - me sa - prò com - mò - ve -
 Wenn stil - le mei - ne Trä - ne rinnt, wenn stil - le mei - ne Trä - ne rinnt, kann er nicht wi - der -
 Con len - to, len - to man - ti - ce, con len - to, len - to man - ti - ce, sa - prò far ar - de -
 Mit lei - sem, lei - sem Win - des hauch, mit lei - sem, lei - sem Win - des - hauch fack ich das Feu - er

(p) re, sa - prò com - mò - ve - re, ben - ché sia ri - gi - do quel du - ro cor, ben - ché sia ri - gi - do quel du - ro
 stehn, kann er nicht wi - der - stehn, mag noch so sprö - de sein die har - te Brust, mag noch so sprö - de sein die har - te
 re, sa - prò far ar - de - re, ben - ché sia ge - li - do quel sen cru - del, ben - ché sia ge - li - do quel sen cru -
 an, fack ich das Feu - er an, schaut noch so fro - stig sein Au - ge drein, schaut noch so fro - stig sein Au - ge

cor.
Brust.
del.
drein.
 Ne mi di - rà di nò, ne mi di - rà di nò,
 Erschlägt es mir nicht ab, er schlägt es mir nicht ab,
 E mi di - rà di sì, e mi di - rà di sì,
 Er kehrt zu mir zu - rück, er kehrt zu mir zu - rück,
 (Fine.)

Ne mi di - rà di nò, ne mi di - rà di nò, che ben il mo - do io so, che ben il mo - do io so di ri - sve -
 Erschlägt es mir nicht ab, er schlägt es mir nicht ab, weil ich ein Mit - tel hab zu wecken neu - e Lust, zu wecken
 E mi di - rà di sì, e mi di - rà di sì che già ri - sol - to ho un dì, che già ri - sol - to ho un dì, di vincer
 Er kehrt zu mir zu - rück, er kehrt zu mir zu - rück, ich will der Lie - be Glück, ich will der Lie - be Glück in sei - ner

(p) gliar a - mor, di ri - sve - gliar a - mor, di ri - sve - gliar a - mor, di ri - sve - gliar a - mor.
 neu - e Lust, zu wecken neu - e Lust, zu wecken neu - e Lust, zu wecken neu - e Lust.
 l'in - fe - del, di vincer l'in - fe - del, di vincer l'in - fe - del, di vincer l'in - fe - del.
 Brust er - neu'n, ich will der Lie - be Glück in sei - ner Brust er - neu'n, in sei - ner Brust er - neu'n.

D. C.
sin al
Fine.

Scena XI.

Gerusalemme con porta, ed alberi dailati. **Tancredi** da una parte, **Argante** dall'altra, senza vedersi.

Elfte Scene.

Jerusalem mit einem Tor und Bäumen auf den Seiten. **Tancred** von der einen, **Argante** von der andern Seite, ohne sich gegenseitig zu erblicken.

Adagio.

Tancredi.

Argante.

Cemb.

Viola da collo
col Basso.

Uc - ci - de - te - mi, o tor - men - ti,
Gebt den Tod mir, ihr bitt - ren Qua - len,

Traf - fi - ge - te - mi, ò do -
Ach durchbohrt mich, ihr her - ben

poi - ch'è morto il mio bel sol,
mei - ne Son - ne sank hin - ab,
lo - ri,
Schmerzen,

poi - ch'è mor - to,
mei - ne Son - ne,
poi - ch'è morto il mio bel sol,
mei - ne Son - ne sank hin - ab,
poi - ch'è
mei - ne

poi - ch'è morto il mio bel sol.
mei - ne Son - ne sank hin - ab.
mor - to,
Son - ne,
poi - ch'è morto il mio bel sol.
mei - ne Son - ne sank hin - ab.

Più non a - ma spi - rar l'almain que - sto suol. Uc - ci - de - te - mi
Eins nur will ich, hin - ab, hin - ab ins küh - le Grab. Gebt den Tod mir, ihr

Più non bra - ma spirar l'almain que - sto suol. D. C.
Eins nur wünsch ich, hin - ab, hin - ab ins küh - le Grab. dal ♪

(Fine.)

Argante. Tancredi. Argante. Tancredi. Argante.

Ma che veg-gio? Che scor-go? Tan-cre-di? Ar-gan-te? O scel-le-ra-to,
Doch wer ist das? Was seh ich? Du, Tan-kred? Ar-gan-te? Ha, Du Ver-ruch-ter,

Cemb.

a pun-to te rin-trac-cia-vo; in-dar-no ben-chè fin or ten-ta-sti fuggir da
so-e-ben folgt ich Dei-nen Spu-ren; ver-ge-bens hast Du bis jetzt Dich ent-so-gen mei-nem

Tancredi.

me, tu qui pro-cu-ri uom-for-te, del-le donne uc-ci-sor, fuggir la mor-te. Tan-ta bal-danza? Te-co son
Arm, Du tapf-er Held, der Frau-en er-schlägt und nun vor dem To-de feig entflieht. Schwillt Dir der Kamm? Mit Dir nehme

pronto a ri-pro-var-mi! Che del lun-go in-dug-giar non fu ca-gio-ne te-ma stol-ta,
un-ver-süg-lich auf. Daß nicht tö-rich-te Furcht es war, die mich zum Zö-ger-n be-wog,

Argante. Tancredi.

ve-drai col pa-ra-go-ne! Su via! Su vi-a! T'at-ten-dol O so-lo de' Gi-gan-ti,
sollst Du im Kampf er-fah-ren! Hin-weg! Von hin-nen! Ich steh Dir! Merk auf, Du ein-zig-er Ris-se,

e degl'E-roi più for-ti ter-ri-bil o-mi-ci-da, l'uc-ci-sor del-le
und der stärk-sten Hel-den go-wal-ti-ger Be-sie-ger; der die Frau-en er-

Argante. **Tancredi.**

fe - mi - ne ti sfi - da. Questo col - po ri - pa - ra! A questo tu fà schermo!
 schlägt, ruft Dich zum Kamp - fe! Weh - re ab meinen Hieb! Du trot - se dem mei - nen!

Argante. **Tancredi.** **Argante.**

Da su - bi - ta fe - ri - ta ho il braccio in - fer - mo. Ce - di - mi, già sei vin - to! Ch'io ti ce - do?
 Die plötz - li - che Wun - de lähmt mir den Arm. Er - gib Dich dem Sie - ger! Ich soll wei - chen?

Nel pet - to per tru - ci - dar - ti an - co - ra ha - vrò vi - gor ba - stan - te ed o - si di vil -
 Noch fühl ich Kraft in der Brust ge - nug, Dich selbst su er - le - gen, und doch willst Du sur

Tancredi.

ta ten - tar Ar - gan - te? Già che pie - tà ri - cu - si: spe - ri - men - ta il mio sde - gno!
 Feig - heit mich ver - lei - ten? Da Du nicht Gna - de willst, so er - pro - be mei - nen Zorn!

Argante.

Spi - ra mi ai pie - di, o Sa - ra - ce - no in de - gno! A - ni - me dell' a - bisso, a voi ne ven - go!
 Stirb mir zu Fü - ßen, ver - ruchter Sa - ra - so - ne! Gei - ster des Ab - grunds, neh - met mich auf!

(Allegro.)
Argante.

Dal - la tom - ba, dal - la tom - ba a
 Aus dem Gra - be, aus dem Gra - be,

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

far - ti guer - ra u - sci - rò, u - sci - rò, u - sci -
 Dich zu be - kämp - fen, steig ich auf, steig ich auf, steig ich

rò ne - mi - co an - cor, an - cor, a far - ti guer - ra u - sci - rò an -
 auf in un - ver - söhn - tem Groll, Dich zu be - kämp - fen steig ich auf im

cor, an - cor!
 Groll, im Groll!

(Fine.)

Che se ca - do in brac - cio a mor - te, fu vo - ler
 Nimmt mich auf das Reich der To - ten, sah ich höh - ren

dell' em - pia sor - te, non per o - pra di va - lor. Dalla tomba etc.
 Macht - ge - bo - ten, doch nicht Dei - ner Kraft den Zoll. Aus dem Grabe u.s.w.

D. C.

Scena XII.
Tancredi solo.

Zwölfte Scene.
Tankred allein.

Tancredi.

Grazie al ciel che mi die-de il bra-ma-to tro-fe-o! Ma lasso il fian-co per il
Dank Dir, o Him-mel, der Du den er-sehn-ten Triumph mir gewährtest! Doch matt ist der Arm mir von dem

lun-go con-tra-sto, e stan-chi lu-mi per il con-ti-nu-o pian-to, spar-so sin
hei-ßen Ge-sech-te, und mü-de die Au-gen von den häu-fi-gen Trä-nen, die ich ver-

or so-vra Clo-rin-da; ho d'uo-po d'al-cun bre-ve ri-po-so. M'a-da-gie-
goß im Schmerz um Clo-rin-da; ich be-darf nur ein we-nig der Ru-he. Ich will des

rò fin tan-to che a svegliar-mi ri-tor-ni il du-ol pe-no-so.
Schlum-mers pflö-gen, bis mich wie-der er-wek-ken die bit-te-ren Qua-len.

Cemb.

Ritornello.
(Andante.)

Violini. (*f*) *affettuoso* (*p*)

Violette. (*f*) (*p*)

Viola da collo. (*f*) (*p*)

Basso. (*f*) (*p*)

Cembalo. (*f*) (*p*)

Tancredi.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

La - scia mi in pa - ce, la - scia mi in pa - ce, o son - - - no, per un mo -
Gön - ne mir Frie - den, gön - ne mir Frie - den, o Schlum - - mer, ein kur - ses

men - to, per un mo - men - - - to al - men, per un mo - men - to, per un mo - men -
Stünd - lein, ein kur - ses Stünd - - - lein nur, ein kur - ses Stünd - lein, ein kur - ses Stünd -

- to al - men!
- lein nur!
Ac - che - ta la tem - pe -
Ge - bie - te den Ge - wit -

(Fine.)

- sta, che l'a - ni - ma mo - le - sta, con tan - te pe - - -
- tern, die mir das Herz er - schüt - tern, und tilg der Qua - - -

- ne, con tan - te, tan - te pe - ne, con tan - te pe - ne al sen!
- len, und tilg, und tilg der Qua - len, und tilg der Qua - len Spur!

Lasciami etc.
Gönne mir u.s.w.

D. C.

Scena XIII.

L'anima di Clorinda in nuvola, Tancredi, che dorme,
sovra un sasso.

Dreizehnte Scene.

Der Geist Clorindas in einer Wolke, Tankred, der auf
einem Felsen schlummert.

Clorinda.

Dal - la ma - gion del ri - so, do - ve giammai si ve - de
Aus den Ge - fil - den der Freu - de, wo die Spu - ren des Lei - dens auf

Cemb.

or - me se - gnar il duo - lo, in bian - ca ve - ste, Tan - cre - di, a te ne ven - go,
im - mer - dar er - lö - schen, bin ich, o Tan - kred, in wei - ßem Ge - wand Dir er - schie - nen, ver -

can - di - da appor - ta - tri - ce, che de' be - ni im - mor - ta - li o go - do il re - - gno.
nimm aus dem Mund der Rei - nen, daß ich ein - ging ins Reich der ew - gen Won - - ne.

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Clorinda.

Basso.

Cembalo.

Son fe - li - ce, son be - a - ta, son in brac - cio
Ew - ge Freuden, ew - ge Wonnen schlür - fe ich in

del pia - cer, son in brac - cio del pia - cer!
 Se - lig - keit, schlür - fe ich in Se - lig - keit!

Al - ma, nò, più for - tu - na - ta del - la mia non so ve - der,
 Und kein an - drer sel - ger Schat - ten ist gleich mir ge - be - ne - deit,

(Fine.) senza Viola da collo

non so ve - der, non so, non so ve - der! Son felice etc.
 ge - be - ne - deit, gleich mir ge - be - ne - deit! Ewige Freuden usw.
 D. C.

Clorinda.

Ta-le io son tu - a mer - cè, col dar-mi mor-te mi de-sti e-ter-na
 So darf Dir dank - bar ich sein, denn mit dem To - de gabst Du mir ew - ges

vi - ta. Spe - ro de' miei con - ten - ti ren - der-ti a par-te un gior - no, in - tan - to
 Le - ben. Ein - stens hoff ich die Freu - den mit Dir, mein Ge - lieb - ter, zu lei - len. Mög die Ge -

questo all' a - cer - bo tuo duol sol - lie - vo ap - por - ta, che t'a - me - rà Clo - rin - da, an - cor che mor - ta.
 wiß - heit un - ter - des - sen das her - be Weh Dir lindern, daß stets Dir treu Clo - rin - da, auch noch im To - de.

Cemb.

 Ritornello.
 (Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Clorinda.

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

Sì, sì, sì, sì, fe - del mio ca - ro, io t'a - me - rò sì, sì, sì,
Ja, ja, ja, ja, Du mein Ge - lieb - ter, auf e - wig bin ich Dein, ja,

sì, sì, sì, t'a - me - rò, t'a - me - rò, sì, sì, sì,
ja, ja, ja, ich bin auf e - wig, auf e - wig Dein, ja,

(p) (f)
sì, fe - del mio ca - ro, sì, sì, fe - del mio ca - ro, io t'a - me - rò, sì, sì, io
ja, Du mein Ge - lieb - ter, ja, ja, Du mein Ge - lieb - ter, auf e - wig bin ich Dein, auf

t'a - me - rò, sì, sì! E per mag-gior tua pa - ce, e
e - wig bin ich Dein! Daß Dich kein Harm be - trü - be, daß

(Fine.)

per mag-gior tua pa - ce l'af - fet - to mio te - na - ce sa - rà sem-pre co - sì,
Dich kein Harm be - trü - be, soll stand-haft mei - ne Lie - be und treu auf im - mer sein,

sem - pre, sem - pre co - sì! Sì, sì, sì,
treu - auf im - mer sein! Ja, ja, ja,

D. C. dal ♪

Scena XIV.

Tancredi, che si desta, poi Arideno.

Vierzehnte Scene.

Tankred erwachend, dann Arideno.

Tancredi.

Cemb.

Che vid-di? Oh Dio! Ch'in-te-si? L'a-ni-ma di Clo-rin-da
Was sah ich? O Gott! Was hört ich? Die See-le der teu-ren Ge-lieb-ten

mi fa-vel-la-va in so-gno, e'l dol-ce lab-bro e-spri-me-va co-sì:
trö-ste-te mich im Trau-me, die hol-den Lip-pen spra-chen al-so zu mir:

(Allegro.)

Sì, sì, sì, sì, fe-del mio ca-ro, io t'a-me-rò, sì, sì, io t'a-me-rò, sì, sì.
Ja, ja, ja, ja, Du mein Ge-lieb-ter, auf e-wig bin ich Dein, auf e-wig bin ich Dein.

Questo ba-sta al mio duol; se pur mi li-ce tal for-tu-na go-der, io son fe-li-ce.
Das verscheucht mei-nen Schmers; darf ich der-einst mich sol-chem Schicksals er-freun, so bin ich glücklich.

Arideno.

Signor, Signor, che fai lon-ta-no del-le schiere? Già per mo-ver il cam-po al ge-ne-ral as-
O Herr, o Herr, was treibst Du fern von unsrem Hee-re? Um die Scha-ren zum all-ge-meinen Stur-me zu

Tancredi.

salto, il Ca-pi-tan su-pre-mo so-lo Tancredi attende. Già d'un lie-to cor-ra-ggio il cor s'ac-cende!
 führen harrt un-ser höch-ster Feld-herr, Tan-kred, al-lein auf Dich. Schon flammt freu-di-ger Mut in mei-nem Herzen!

Allegro-issimo.
 Tancredi.

Un mo-ti-vo d'al-le-grez-za, un mo-ti-vo
 Ei-ne Wal-lung hel-ler Freu-de, ei-ne Wal-lung

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

d'al-le-grez-za non mi la-scia più pe-nar;
 hel-ler Freu-de scheucht die Qua-len all su-rück,

un mo-ti-vo d'al-le-grez-za non mi la-scia più pe-nar,
 ei-ne Wal-lung hel-ler Freu-de scheucht die Qua-len all su-rück,

non mi la-scia più pe-nar, non mi la-scia più pe-nar!
 scheucht die Qua-len all su-rück, scheucht die Qua-len all su-rück!

non mi la-scia più pe-nar, non mi la-scia più pe-nar!
 scheucht die Qua-len all su-rück, scheucht die Qua-len all su-rück!

già quest' al - ma al duol av - vez - za -
 Und die Brust, ge - prüft im Lei - de,

(Fine.)

dà prin - ci - pio al giu - bi - lar. Un motivo etc.
 fängt su jauch - sen an vor Glück, Eine Wallung u.s.w.
 vor Glück. D. C.

Scena XV.
 Arideno.

Fünfzehnte Scene.
 Arideno.

Arideno.

Di tal gio - ja im - prov - vi - sa vò sa - per la ca - gio - ne.
 Den Grund die - ser plötz - li - chen Freu - de muß ich er - fah - ren!

Cemb.

Già son un di quei ser - vi che com - mu - ne il se - cre - to han col pa - dro - ne.
 Ich bin ein Knap - pe, der ein jeg - li - ches Ge - heim - nis lei - tet mit sei - nem Her - ren.

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Arideno.

Sen - za dir al - tro voi m'inten - de - te, voi m'inten - de - te,
 Brauchs nicht zu nen - nen, Ihr müßt mich ken - nen, Ihr müßt mich ken - nen,

Cemb.
 Viola da collo
 col Basso.

(Andantino.)

voi m'inten - de - te, voi m'inten - de - te. Va - do e ri - tor - no,
 Ihr müßt mich ken - nen, Ihr müßt mich ken - nen. Täg - lich und nächt - lich

(Fine.)

di not - te e gior - no, por - tan - do scal - tro no - vel - le lie - te. Senza dir etc.
 komm ich und geh ich, klug zu be - rich - ten lust - ge Geschich - ten. Brauchs nicht zu nennen u.s.w.

D. C.

Scena XVI.

Segue furioso assalto alle mura. Mentre Rinaldo dà dalla fuga molti soldati, vien arrestato per un braccio da Armida invisibile.

Sechzehnte Scene.

Es folgt ein wütender Sturm auf die Mauern. Während Rinaldo eine Menge Soldaten in die Flucht schlägt, wird er plötzlich von Armidas unsichtbarem Arm aufgehalten.

Armida.

Rinaldo.

Fer - ma o cru - del, e do - ve vol - gi tue fu - rie? O - là, chi mi trat - tie - ne?
 Schur - ke, zu - rück! Wo eilst Du hin in Dei - nem Ra - sen? Hol - la, wer hält mich auf?

Cemb.

Armida.

Rinaldo.

Armida.

Quella che tu tra - di - sti. O - do la vo - ce, e'l guardo alcun non mi - ra. (Meglio è ch'i - o mi di -
 Ich, die Du schnöd verrietst. Wohl hör ich die Stimme, doch Niemand entdeckt mein Au - ge. Wohl bes - ser ist, mich ihm zu ent -

sco-pra.) Ec-co-mi, son Ar-mi-da! Già ch'anne-li alle strag-gi, em-pio, dal fer-ro
 hül-len. Hier bin ich, bin Ar-mi-da! Da nach Blu-te Du dür-stest, Freu-ler, so boh-re in

Rinaldo. Armida.
 tuo que-sta s'uc-ci-da! Nol fa-rò ma-il Cor-rag-gio ha-vrò, se tu lo
 die-se Brust hier Dein Schwert! Das tu' ich nie-mals! So hab ich den Mut, wenn Du mirs

Rinaldo.
 nie-ghi, per i-sve-nar me stes-sa. L'a-ni-ma di Ri-nal-do ve-drai nel suol tu pria ca-der op-
 weigerst, mich selbst zu durch-boh-ren. E-her siehst Du Ri-nal-do des Le-bens be-raubt zu Dei-nen

Armida. Rinaldo. Armida.
 pressa! Lascia li-bero il braccio. Deh ri-ser-bati in vi-ta! Vi-ver non de-ve un in-fe-li-ce.
 Fü-ßen! Laß die Ar-me mir frei! O ver-scho-ne Dein Le-ben! Ein unglücklich Weib darf nicht mehr le-ben.

Rinaldo. Armida. Rinaldo.
 De-ve vi-ver co-lei ch'a-do-ro. Tu m'a-do-ri, bu-giar-do? Sì, bel i-do-lo mi-o,
 A-ber le-ben soll die, die ich lie-be. Falscher Heuch-ler, Du liebst mich? Ja, Du teu-er-stes Mäd-chen,

Armida. Rinaldo.
 sì, mio te-so-ro! Per-fi-do, tu ne men-ti! Mi-ra negl'oc-chi miei, s'al dir non
 ja, Du mein Al-les! Lü-ge nicht, Un-ge-treu-er! Glaubst Du nicht mei-nem Mund, so lies in mei-nen

cre-di, ciò che t'e-spri-mo. Il pian-to mi fia specchio del ve-ro! Ar-mi-da,
 Au-gen, was ich emp-fin-de. Die Trä-nen sein der Spie-gel der Wahrheit! Ar-mi-da,

an-co-ra degl'a-vi nella se-de ri-por-ti giu-ro! Ed oh piacesse al cie-lo, che del-la tri-sta
 ich schwör Dir, zum Schlosse meiner Väter Dich heim zu führen! Ge-fiel es doch dem Him-mel, daß von der finstern

legge ab-bando-nasti i dogmi, co-me fa-rei ch'in o-ri-ente alcu-na non t'e-gua-gliasse di re-gal for-
 Lehre Du endlich Dich be-freitest! Es sollt kein Mädchen im ganzen O-ri-en-te sich mes-sen mit Dir in kö-nig-li-cher

Armida. **Rinaldo.**
 tu-na! Pos-so dar fe-de alle tue vo-ci? I Nu-mi in te-sti-monio in-vo-co.
 Stel-lung! Kann Dei-nen Wor-ten ich ver-trau-en? Die Göt-ter ruf ich zu Zeu-gen an.

Armida.
 Ec-co l'ancel-la tua, d'essa a tuo sen-no di-sponi, o ca-ro, e le fia legge il cen-no!
 Sieh in mir Dei-ne Magd, schal-te mit ihr ganz nach Be-lie-ben, ihr sei Ge-setz Dein Wil-le!

(Allegro moderato.)

Rinaldo.

Più di quello che vuoi cre-de-te, più di quello che vuoi cre-de-te, belle lu-ci, v'adora il cor,
 Hol-de Au-gen, Ihr könnt's nicht fas-sen, hol-de Au-gen, Ihr könnt's nicht fas-sen, wie mein Herz Euch su-ge-tan,

Cemb.
 Senza
 Viola da collo.

(p)

bel.le lu-ci, v'a-do-ra il cor, bel.le lu-ci, v'a-do-ra il cor, bel.le
 wie mein Herz Euch zu-ge-tan, wie mein Herz Euch zu-ge-tan, wie mein

(f)

lu-ci, v'a-do-ra il cor! Fra mo-men-ti voi mi ve-dre-te, voi mi ve-
 Herz Euch zu-ge-tan. A-ber bald sollt Ihr er-fah-ren, sollt Ihr er-

(Fine.)

dre-te a far pro-va d'un fi-do amor, a far pro-va d'un fi-do a-mor. Più etc.
 fah-ren, wie ich Treu-e hal-ten kann, wie ich Treu-e hal-ten kann. Holde u.s.w.

D. C.

Scena ultima.

Goffredo, Tancredi, Ubaldo, Arideno, Rinaldo
 ed Armida.

Letzte Scene.

Gottfried, Tankred, Ubaldo, Arideno, Rinaldo
 und Armida.

Ritornello. (Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

Aria.
(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Goffredo.

Basso.

Cembalo.

O-ve sie-te, o-ve sie-te, ò lauri, ò pal-me? Co-ro-na-
Wo seid Ihr, wo seid Ihr, Lor-beer und Pal-men? Be-krän-

-te, co-ro-na-te il no-stro crin, co-ro-
-set, be-krän-set un-ser Haar, be-

na - te il no - stro crin!
krän - set un - ser Haar!

(Fine.)

Al va - lor di sì grand' al - ma ce - de, ce - de, ce - de, ce -
Denn vor sol - chem ed - len Mu - te wei - chet, wei - chet, wei -

de ogni de-stin. O-ve sie-te, o-ve sie-te, ò lauri, ò pal-me?
 chet jeg-li-che Ge-fahr. Wo seid Ihr, wo seid Ihr, Lor-beer und Pal-men?

Coro-na - te, coro - na-te il nostro crin, coro -
 Be - krän - zet, be - kränzet un-ser Haar, be -

na-te il no-stro crin!
 krän-zet un-ser Haar!

Goffredo.

A - mi - ci, hab - bia - mo vin - tol No - stra è Ge - ru - sa - lem - me, il ciel ci
 Ihr Freun - de, wir sind am Ziel. Je - ru - sa - lem liegt zu un - sern Fü - ßen, uns schenkt der

Tancredi.

die - de un si pre - gia - to do - no. Ha re - so a noi dell' o - ri - en - te il tro - no. —
 Him - mel den heiß er - sehn - ten Preis. In uns - re Hand gab er des O - stens wei - tes Reich.

Goffredo.

Rinaldo.

Ma qui che veg - gio? Ar - mi - da, che do - len - te e pen - ti - tà pian - ge sue col - pe!
 Doch was er - blick ich? Ar - mi - da, die voll Reu - e und Schmers ih - re Schuld be - weint!

(Andante.)

Armida.

(p)

Per - do - na a chi lo chie - de, per - do - na a chi lo chie - de,
 Ver - sei - he mei - ner Reu - e, ver - sei - he mei - ner Reu - e,
 Cemb. Senza Viola da collo.

non mi ne - gar, non mi ne - gar, non mi ne - gar — pie - tà, non mi ne -
 ge - wäh - re Gna - de, ge - wäh - re Gna - de, ge - wäh - re Gna - de mir, ge - wäh - re

gar — pie - tà. A tua ve - ra - ce fe - de u - ni - to, u - ni - to il
 Gna - de mir. So wird in ech - ter Treu - e ver - bun - den, ver - bun - den die

(Fine.)

D. D. T. LV.

(P)

cor — sa — rà, u — ni — to, u — ni — to il cor — sa — rà.
See — le mit Dir, ver — bun — den, ver — bun — den die See — le mit Dir.

Perdona etc.
Verzeihe u.s.w.
D.C.

Goffredo. Ubaldo. Arideno. Rinaldo.

Quel — la gra — zia che chie — de, è già con — ces — sa. Chò — do? Che sen — to? Oh gior — no
Die — se Huld, die sie er — fleht, ist ihr ge — währt. Ich stau — ne. Was hör ich? O Tag der

d'al — legrezza in — fi — ni — ta! Spe — ra, spe — ra che for — se sa — rai fra po — co al — le mie te — de u — ni — ta!
Se — lig — keit oh — ne Gren — zen! Hof — fe, hof — fe, Ge — lieb — te, bald strahlt Dein Au — ge, die Hochzeits — fak — keln leuchten!

Allegro.
Armida. (P) (f)

Se ri — do, bril — lo e go — do, se ri — do bril — lo e go — do, A — mor sa ben per —
Ich la — che, ju — ble, scher — se, ich la — che, ju — ble, scher — se, das macht der Lie — be

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

chè, A — mor sa ben per — chè sa ben per — chè, sa ben per — chè, A —
Glück, das macht der Lie — be Glück, der Lie — be Glück, der Lie — be Glück, das

mor sa ben per — chè! Ha ri — tro — va — to il mo — do per con — so — lar mia
macht der Lie — be Glück! Es keh — ret in das Her — ze der Glau — be mir su —

(Fine.)

fè, per con-so-lar mia fè, ho vi-tro-ra-to il mo-do per con-so-lar mia fè.
rück, der Glau-be mir zu-rück, es keh-ret in das Her-ze der Glau-be mir zu-rück.

Se rido etc.
Ich lache u.s.w.
D.C.

Allegro.
Rinaldo.

Se go-do, bril-lo e ri-do, se co-do, bril-lo e ri-do, A-mor sa ben per-
Ich scher-ze, jauch-ze, la-che, ich scher-ze, jauch-ze, la-che, das macht der Lie-be

Cemb.
Viola da collo
col Basso.

chiè, A-mor sa ben per-chè, sa ben per-chè, sa ben per-chè, A-
Glut, das macht der Lie-be Glut, der Lie-be Glut, der Lie-be Glut, das

mor sa ben per-chè! Fu l'in-ven-tor Cu-pi-do per dar al cor mer-
macht der Lie-be Glut! Dank A-mors Zau-ber-schla-ge schwillt hö-her mir der

(Fine.)

cè, per dar al cor mer-cè; fu l'in-ven-tor Cu-pi-do per dar al cor mer-cè!
Mut, schwillt hö-her mir der Mut, Dank A-mors Zau-ber-schla-ge schwillt hö-her mir der Mut!

Se godo etc.
Ich scherze u.s.w.
D.C.

Tancredi.

Al pa - ri di Ri - nal - do pien di giu - bi - lo ho 'l sen.
 Nicht min - der als Ri - nal - do fühl ich mich von Ju - bel er - füllt.

Mor - ta Clo - rin - da qui mi com - par - ve in son - no e cin - ta di splen - do - re, mas - si - cu -
 Die mir er - schien im Trau - me, die to - te Clo - rin - da, von Him - mels - glanz um - flos - sen, hat ih - rer

Ubaldo.

Arideno.

rò d'un sem - pi - ter - no a - mo - re. O pro - di - gio ben gran - de! O gran stu - po - re!
 Lie - be auf e - wig mich ver - si - chert. Welch ein herr - li - ches Zei - chen! O welch ein Wun - der!

(Allegro.)

Violini. *(f)*

Violette. *(f)*

Viola da collo. *(f)*

Armida.

Basso. *(f)*

Cembalo.

piano

piano

piano

piano

piano

In a - mor ci vuol co - stan - za, co - stan - za, co - stan - za, co - stan -
 Wer da liebt, be - darf der Treu - e, der Treu - e, der Treu - e, der Treu -

piano

p

piano

piano

piano

piano

piano

- za, co - stan -
 - e, der Treu -

piano

p

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 1 through 8, all of which are whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 1 through 8, all of which are whole rests. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 1 through 8, all of which are whole rests.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 9 through 16. Measures 9-15 are whole rests, and measure 16 contains a sixteenth-note melody. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 9 through 16. Measures 9-15 are whole rests, and measure 16 contains a sixteenth-note melody. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 9 through 16. Measures 9-15 are whole rests, and measure 16 contains a sixteenth-note melody. The system concludes with a double bar line and the marking "2a." followed by a small "6." below it.

Musical score for piano and voice, measures 1-8. The piano part features rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. The voice part is a single line with lyrics. Dynamics include "piano" and "p".

Musical score for piano and voice, measures 9-16. The piano part continues with similar rapid passages. The voice part has lyrics in Italian and German. Dynamics include "p".

Chi co - stan - - te a - mar non sa, nò, nò,
 Wer die Treu - - e weist zu - rück, nim - mer.

Viola da collo.

no, no, no, no, no, no, no che mai spe - rar po - trà di go - der va - ga sem - bian -
 mehr, nimmer - mehr, nimmer - mehr, nimmer - mehr blüht dem das Glück, daß ein hol - der Blick ihn er - freu -

Basso.

za, va - ga sem - bian - za . di go - der, vaga sem - bian - za.
 e, daß ein hol - der Blick, ein hol - der Blick ihn er - freu - e.

(p) (f) (p) (f)

6

In amor etc.
 Wer da liebt u.s.w.
 D.C.

Segue Ballo cantato e suonato.

(Allegro.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Basso.

Cembalo.

(f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)

The first system of the musical score consists of six staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and represent a piano part. The first two staves are in treble clef, and the next two are in bass clef. The fifth and sixth staves are also in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains rests for the first four staves and a half note G2 for the fifth and sixth staves, marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure features a forte (*f*) dynamic, with a half note G2 in the fifth and sixth staves and a half note A2 in the first two staves. The third measure has a piano (*p*) dynamic, with a half note G2 in the fifth and sixth staves and a half note F#2 in the first two staves. The fourth measure continues the piano (*p*) dynamic with a half note E2 in the fifth and sixth staves and a half note D2 in the first two staves. The fifth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note C2 in the fifth and sixth staves and a half note B1 in the first two staves. The sixth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note A1 in the fifth and sixth staves and a half note G1 in the first two staves.

The second system of the musical score consists of six staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and represent a piano part. The first two staves are in treble clef, and the next two are in bass clef. The fifth and sixth staves are also in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The seventh measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note G2 in the fifth and sixth staves and a half note A2 in the first two staves. The eighth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note G2 in the fifth and sixth staves and a half note F#2 in the first two staves. The ninth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note E2 in the fifth and sixth staves and a half note D2 in the first two staves. The tenth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note C2 in the fifth and sixth staves and a half note B1 in the first two staves. The eleventh measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note A1 in the fifth and sixth staves and a half note G1 in the first two staves. The twelfth measure has a forte (*f*) dynamic, with a half note G1 in the fifth and sixth staves and a half note F#1 in the first two staves.

(Allegretto.)

Violini.

Violette.

Viola da collo.

Armida.

Basso.

Cembalo.

Si - gnor, sia fre - gio del tuo cor la li - ber - tà do - nar a chi o - mai dell'al - ma al
 O Herr, zeig Dei - nen ed - len Sinn, laß frei von hin - nen ziehn, die mit mir hier im Ver -

par con - sa - cra le ca - ro - le al tuo va - lor. Nò, nò, non più vo - ler ful - mi - nar col bran - do fier!
 ein zu Dei - ner Eh - re schlin - gen froh den Reihn. Nicht zük - ke mehr Dein Stahl den mör - de - ri - schen Strahl!

Deh, mio ter-ren - no Gio - ve, or ti cin - ga il re - gio crin d'u - li - va il ser - to al fin, che
 Mein Ju - pi - ter auf Er - den, des — Öl - baums schön - ste Zier be - kränz die Stir - ne Dir, so

Fa - ma vo - le - ra che Fa - ma vo - le - rà di re - ga - le tua bon - tà. Si -
 jauchst die gan - ze Welt, so jauchst die gan - ze Welt: seht — welch ein ed - ler Held. O

D. C.

Fine del Damma.
 Ende des Dramas.

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ERSTE FOLGE

Bisher erschienen:

Band

- I. Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Klavier. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- II. Hans Leo Haßlers Werke. Band I. Cantiones sacrae für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von *Hermann Gehrman*.
- III. Franz Tunders Gesangswerke. Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- IV. Johann Kuhnaus Klavierwerke. Herausgegeben von *Karl Päsler*.
- V. Johann Rudolph Ahles ausgewählte Gesangswerke mit und ohne Begleitung von Instrumenten. Herausgegeben von *Johannes Wolf*.
- VI. Matthias Weckmann und Christoph Bernhard, Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- VII. Hans Leo Haßlers Werke. Band II. Messen für 4 bis 8 Stimmen. Herausgegeben von *Jos. Auer*.
- VIII und IX. Ignaz Holzbauer, Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten. I. und II. Teil. Herausgegeben von *Hermann Kretzschmar*.
- X. Orchestermusik des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von *Ernst von Werra*.
- XI. Dietrich Buxtehudes Instrumentalwerke. Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo. Herausgegeben von *Carl Stiehl*.
- XII und XIII. Heinrich Albert, Arien. Herausgegeben von *E. Bernoulli*. Mit Einleitung von *Hermann Kretzschmar*. 1. u. 2. Abteilung.
- XIV. Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- XV. Carl Heinrich Graun, Montezuma. Oper. Herausgegeben von *Albert Mayer-Rainach*.
- XVI. Melchior Franck und Valentin Haußmann, Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von *Franz Bölsche*.
- XVII. Johann Sebastiani und Johann Theile, Passionsmusiken. Herausgegeben von *Friedrich Zelle*.
- XVIII. Johann Rosenmüller, Sonate da Camera. Herausgegeben von *Karl Nef*.
- XIX. Adam Krieger, Arien. Herausgegeben von *Alfred Heuß*.
- XX. Johann Adolph Hasse, La Conversione di Sant'Agostino. Oratorio. Herausgegeben von *Arnold Schering*.
- XXI und XXII. Friedrich Wilhelm Zachow, Gesammelte Werke. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- XXIII. Hieronymus Praetorius, Ausgewählte Werke. Herausgegeben von *Hugo Leichtentritt*.
- XXIV und XXV. Hans Leo Haßler, Werke. Band III. Sacri concentus für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von *Jos. Auer*.

Band

- XXVI und XXVII. Joh. Gottfr. Walther, Gesammelte Werke für Orgel. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- XXVIII. Georg Philipp Telemann, Der Tag des Gerichts. Ein Singgedicht in vier Betrachtungen von *Christian Wilh. Alers*. — Ino. Kantate von *Karl Wilh. Ramler*. Herausgegeben von *Max Schneider*.
- XXIX und XXX. Instrumentalkonzerte deutscher Meister: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, H. Stölzel, K. Fr. Hurlbusch. Herausgegeben von *Arnold Schering*.
- XXXI. Philippus Dulichius, Prima Pars Centuriae. Herausgegeben von *Rudolf Schwartz*.
- XXXII und XXXIII. Nic. Jommelli, Fetonte. Drama per musica. Text von *Mattia Verasi*. Herausgegeben von *Hermann Abert*.
- XXXIV. Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. Gedruckt zu Wittenberg / Durch Georgen Rhau 1544. Herausgegeben von *Joh. Wolf*.
- XXXV und XXXVI. Sperontes, Singende Muse an der Pleiße. Herausgegeben von *Edward Buhle*.
- XXXVII und XXXVIII. Reinhard Keiser, Der Hochmütige, Gestürzte und wieder Erhabene Croesus 1730 (1710) — Erlesene Sätze aus L'Inganno fedele 1714. Herausgegeben von *Max Schneider*.
- XXXIX. Joh. Schobert, Ausgewählte Werke. Herausgegeben von *Hugo Riemann*.
- XL. Andreas Hammerschmidt, Ausgewählte Werke. Herausgegeben von *Hugo Leichtentritt*.
- XLI. Philippus Dulichius, Secunda Pars. Centuriae octonum et septenum vocom. Herausgegeben von *Rudolf Schwartz*.
- XLII. Johann Ernst Bach, Sammlung auserlesener Fabeln und Valentin Herbing, Musikalischer Versuch. Herausgegeben von *Hermann Kretzschmar*.
- XLIII und XLIV. Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Herausgegeben von *Hermann Abert*.
- XLV. Heinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder. Komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß. Herausgegeben von *Josef Kromolicki* und *Wilhelm Krabbe*.
- XLVI und XLVII. Philipp Heinrich Erlebach, Harmonische Freude musikalischer Freunde. Herausgegeben von *Otto Kinkeldey*.
- XLVIII. Johann Ernst Bach, Passionsoratorium. Herausgegeben von *Joseph Kromolicki*.
- IL und L. Thüringische Motetten der 1. Hälfte des 18. Jahrh. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- LI und LII. Norddeutsche Sinfonien, Band 1. Herausgegeben von *Max Schneider* und *Bernhard Engelke*.
- LIII und LIV. Johann Philipp Krieger, 21 ausgewählte Kirchenkompositionen. Herausgegeben von *Max Seiffert*.
- LV. Benedetto Pallavicino, Das befreiete Jerusalem. Herausgegeben von *Hermann Abert*.